



UNIVERSITÀ DI PISA

Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN LINGUE E LETTERATURE
MODERNE EUROAMERICANE

TESI DI LAUREA

Le parole della gelosia.

Il triangolo del desiderio in *Otello*, *Senilità* e *Un amore di Swann*

Candidato:

Giulia Greta Garibbo

Relatore:

Chiar.mo Prof. Arrigo Stara

Anno Accademico 2013/2014

INDICE

Introduzione	2
<i>Capitolo primo</i>	
1. L'amore-passione: una musica fatta di dissonanze.....	9
1.1 Il desiderio triangolare: la figura del mediatore nella genesi del desiderio.....	15
<i>Capitolo secondo</i>	
2. La tragedia della gelosia: <i>Otello</i>	26
2.1 Iago, un personaggio sotto il segno della negazione	29
2.2 Otello, l'uomo dall'iperbole infranta.....	61
2.3 Desdemona, la dialettica dell'innocenza	100
<i>Capitolo terzo</i>	
3. Meccanismi del desiderio mimetico tra i personaggi di <i>Senilità</i>	111
3.1 Doppia mediazione: giochi di specchi tra Emilio e Stefano	132
3.2 Le menzogne di Angiolina.....	164
3.3 Amalia, il sintomo corporeo come espressione del desiderio	179
<i>Capitolo quarto</i>	
4. L'interpretazione dei segni: da <i>Otello</i> a <i>Un amore di Swann</i>	201
4.1 La gelosia di Swann: una schiavitù desiderata	213
4.2 La civetteria di Odette, labile gioco fra sì e no.....	246
Conclusioni.....	261
Bibliografia.....	265

INTRODUZIONE

Nel 1926 Freud affronta il problema dell'analisi condotta dai non medici in uno scritto che ha la forma di dialogo con un interlocutore imparziale. Per dimostrare che l'attività psicoanalitica non richiede una specifica preparazione medica, ma necessita di una formazione di altro tipo, Freud fornisce in questo dialogo una descrizione di ciò che accade durante l'analisi. Il trattamento psicoanalitico consisterebbe principalmente in una conversazione tra paziente e analista: l'analista lascia che l'ammalato parli e poi, dopo averlo ascoltato, gli parla a sua volta. Di fronte a questa dichiarazione che non sembra dire nulla di nuovo, l'interlocutore imparziale lascia trapelare il suo scetticismo in una battuta che suona estremamente ironica:

“[...]E non c'è null'altro? Parole, parole e ancor sempre parole, come dice Amleto.[...] E dice pure: “ Forse si tratta di una specie di magia. Lei parla e ogni male diletta.”¹

A questo punto Freud, cogliendo la punta di sarcasmo neanche troppo velato che si legge nelle affermazioni dell'interlocutore, ci presenta una difesa appassionata dello straordinario potere che possiedono le parole:

“Del resto non dobbiamo neppur disprezzare la parola. Essa è uno *strumento potente*, il mezzo con il quale ci comunichiamo i nostri sentimenti, la via attraverso la quale possiamo influire sul nostro prossimo. Le parole possono fare un bene indicibile e ferire nel modo più sanguinoso. Certo in principio era l'Azione e il verbo è venuto solo più tardi, e gli uomini hanno sotto un certo riguardo fatto un gran passo sulla via della civiltà quando l'azione si è

¹ S. FREUD, “Il problema dell'analisi condotta dai non medici. Conversazione con un interlocutore imparziale” in *Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

attenuata in parola. Ma la parola era pure in origine un *sortilegio*, un *atto magico*; ed essa ha conservato tuttora gran parte della sua antica efficienza”.²

È proprio da questa riflessione sulla parola come atto magico o come sortilegio che è nata in me la voglia di indagare e di sviluppare un tema che da sempre è stato al centro degli interessi speculativi di oratori, filosofi, letterati, poeti, linguisti e, come lo scritto di Freud ci dimostra, di psicoanalisti.

Protagonista indiscussa delle tre opere sulle quali mi soffermerò nel corso della mia analisi, la parola si presenta davanti a noi in tutta la sua eterogeneità e, avvolta in un vestito sempre nuovo, sfida l'interprete di tutti i tempi a leggere tra le trame di un tessuto opaco, non sempre decifrabile. A volte è la parola che inganna, altre è quella che innamora, altre ancora è una parola che costruisce identità o le frantuma.

La mia ricerca non si limiterà soltanto allo studio attento e sistematico della parola. Infatti, cercherò di inquadrare l'indagine attorno al linguaggio all'interno di un modello di interpretazione letteraria che ho ripreso dal critico francese René Girard: lo schema del desiderio triangolare. Tutto il primo capitolo sarà dedicato alla trattazione approfondita della teoria girardiana e, in particolar modo, alla sua celebre analisi del desiderio modellato sul desiderio altrui. Partendo dal presupposto che il desiderio non è mai spontaneo, ma al contrario richieda la presenza di un terzo che possa fungere da mediatore tra il personaggio e l'oggetto desiderato, Girard ci offre uno spunto originale per reinterpretare i rapporti tra i personaggi delle opere letterarie in una prospettiva del tutto nuova e stravagante. Nei capitoli successivi proporrò un'analisi minuziosa delle opere da me scelte, cercando

² Ivi, corsivi miei.

di dare una rilettura dei testi in questione in chiave girardiana e sempre mantenendo al centro del mio interesse la parola in tutte le sue diramazioni.

Quale poteva essere il punto migliore dal quale partire all'esplorazione di questa entità astratta ma al contempo così potente che è la parola, se non l'*Otello* di Shakespeare? Questa tragedia, che nel corso degli anni non ha mai smesso di essere oggetto di innumerevoli interpretazioni critiche, offre, a mio avviso, una delle più geniali rappresentazioni della parola come creazione artistica, come strumento in grado di incidere sulla realtà e di distorcerne i significati. In *Otello* tutto è parola e tutto finisce quando questa lascia spazio al silenzio; la disgregazione di Otello come eroe si compie attraverso la disgregazione del suo linguaggio, con il venire meno della sua capacità affabulatoria dalle tinte esotiche e dai moduli epici. Come avrò modo di approfondire più dettagliatamente nei capitoli a venire, in *Otello* la parola si piega nelle direzioni più disparate. Non è solo la parola subdola e ingannatrice di cui si avvale Iago per avviluppare Otello e gli altri personaggi nella sua rete infernale ma è anche la parola piena e incantatrice di Otello, quella stessa parola che farà innamorare Desdemona, spalancando dinanzi ai suoi occhi il regno dell'immaginario. I racconti meravigliosi delle avventure di Otello portano la cifra dell'alterità, di una cultura che affonda le sue radici in un universo magico, lontano, e proprio per questo più seducente. Prima Brabanzio, e poi, sulle orme del padre, la stessa Desdemona, saranno attratti inesorabilmente verso quel mondo altro di cui Otello è portavoce. Tant'è che Brabanzio, una volta venuto a conoscenza dell'amore della figlia per il nobile moro, lo accuserà di "witchcraft", ovvero di stregoneria. Infatti, usando le

parole di Freud, i racconti appassionanti di Otello agiranno sul cuore di Desdemona come un vero e proprio “sortilegio” o “atto magico”.

Le altre due opere che prenderò in esame dopo l'*Otello* sono rispettivamente *Senilità* di Italo Svevo (1898) e *Un amore di Swann* di Marcel Proust (1913). Si tratta di due romanzi molto più vicini da un punto di vista cronologico e che presentano anche numerosissime affinità per quanto riguarda la caratterizzazione di alcuni personaggi e lo schema triangolare del desiderio che si instaura tra essi. Leggendo e rileggendo queste due opere in modo approfondito, ho avuto modo di rintracciare analogie e corrispondenze che talvolta mi hanno sorpresa e che mi hanno permesso di avventurarmi in una lettura comparata dei due testi. Occorre precisare che l'approccio da me privilegiato nell'accostarmi a questi due capolavori della letteratura è stato di tipo dialogico. In altre parole, ho preferito studiare queste opere non come universi chiusi e a sé stanti, ma come mondi che si compenetrano e che dialogano tra loro, talvolta intrecciandosi e altre discostandosi.

Senilità, con la sua straordinaria rappresentazione del microcosmo domestico e dell'improvviso irrompere della passione nella rassicurante quotidianità dei due protagonisti, si è rivelato estremamente interessante per sviluppare e trattare a fondo la tematica girardiana del desiderio triangolare e del rapporto conflittuale che il protagonista Emilio instaura con il suo mediatore, a metà strada tra ammirazione e invidia. Qui la parola che inganna non si serve più delle abili costruzioni retoriche di una mente diabolica come quella di Iago; le menzogne di Angiolina sono infatti deboli edifici pronti a crollare alla prima incongruenza e al primo soffio di vento. Gli sforzi dell'ex

letterato Emilio per cercare di trasformare la figlia del popolo in una creatura più nobile e raffinata si riveleranno vani, così come si rivelerà inadeguato il soprannome Angèle da lui attribuitole nella sua tensione verso l'idealizzazione della donna amata.

Un amore di Swann traccia la parabola completa della nascita di un amore e del suo progressivo spegnersi, una amore che, a partire dall'iniziale indifferenza passa attraverso l'infatuazione per poi scatenarsi in una passione che diventa quasi ossessione. L'elemento dell'ostacolo frapposto tra il soggetto e la donna amata è qui una componente ineliminabile e indispensabile nella genesi del desiderio. Tant'è che non credo di esagerare affermando che in Proust non c'è desiderio che non sia subordinato alla presenza di un rivale o di un ostacolo. L'amore di Swann per Odette va di pari passo con l'intensificarsi della sua gelosia, trae alimento proprio là dove le sue fondamenta sembrano sgretolarsi e dove il fremito del tormento si sostituisce alla certezza. Gli amanti reali o presunti di Odette altro non sono che infiniti mediatori, la cui principale funzione è quella di conferire valore o prestigio all'oggetto del desiderio possedendolo o desiderando di possederlo.

La gelosia è il filo rosso che accomuna e percorre queste opere snodandosi in tutti i suoi multiformi aspetti. E' stato interessante notare la risposta strettamente soggettiva dei diversi personaggi alle prese con questo lacerante sentimento che spesso accompagna l'amore. Il "green-eyed monster"³ tanto paventato da Otello non risparmia nessuno dei protagonisti di queste opere, anche se subisce una radicale metamorfosi nel passare da

³ W. SHAKESPEARE, *Otello*, Feltrinelli, Traduzione e cura di Agostino Lombardo, testo originale a fronte, Milano 2009, p.124.

un'esperienza all'altra. In *Otello* la gelosia raggiunge esiti tragici, distruggendo completamente la fragile autostima conquistata con fatica e compromettendo seriamente l'immagine di sé. Otello viene interamente assorbito nel vortice della gelosia perdendo se stesso, oltre alla persona amata. Al contrario, in Proust la gelosia, lungi dal decretare la fine di un amore, è la molla da cui scaturisce il sentimento, ciò che mantiene viva la dialettica schiavo-padrone in un continuo ribaltamento di ruoli tra chi fugge e chi rincorre. Anche nel momento stesso in cui il desiderio di entrare a far parte della vita della persona amata e di dividerne tutte le sfumature si fa più forte, Swann avverte l'amara consapevolezza che:

“[...]quel che rimpiangeva così struggentemente di non possedere fosse, invece, una calma, una pace che non avrebbero costituito un'atmosfera favorevole al suo amore. Quando Odette avesse cessato di essere per lui una creatura sempre assente, rimpiainta, immaginaria; quando il sentimento che nutriva per lei non fosse più stato quel misterioso turbamento che gli causava la frase della sonata, ma semplicemente affetto, riconoscenza; quando si fossero stabiliti tra loro rapporti normali che avrebbero posto fine alla sua follia e alla sua disperazione, allora senza alcun dubbio gli atti della vita di Odette gli sarebbero apparsi poco interessanti in se stessi[...]⁴

Infine in *Senilità* la gelosia di Emilio si estende a tutte le persone che ama in modalità e toni differenti. Per quanto riguarda la gelosia che egli nutre nei confronti di Angiolina, è chiaro che essa scaturisce dal risentimento, dovuto al fatto di non possedere interamente la donna amata e di non sentirsi l'oggetto esclusivo della sua scelta. L'infedeltà della donna e le sue menzogne contribuiscono ad acuire il senso del ridicolo che aleggia su Emilio: l'innamorato beffato e tradito non ha altra via d'uscita, per salvare la propria

⁴ M. PROUST, *Un amore di Swann*, Garzanti, Milano 2010, p.124.

faccia, se non quella di negare il proprio amore, sminuendolo come cosa da poco. La gelosia di Emilio investe anche il suo rapporto con l'amico Balli, verso il quale il protagonista manifesta sentimenti contraddittori di profonda ammirazione mista a invidia. Il Balli mostra di essere tutto ciò che Emilio non è ma che vorrebbe essere: un amante esperto, un uomo sicuro di sé in grado di assoggettare a sé gli esseri più deboli di lui. Anche Amalia, l'integerrima sorella di Emilio, si innamora segretamente della vita che sprigiona da questo personaggio apparentemente forte, amando in lui un'esistenza diversa dalla propria e da quella del fratello. Ciò costituisce un altro duro colpo inferto ad Emilio, non più l'unico depositario dell'amore incondizionato di Amalia.

La gelosia si svela in tutti i suoi colori e in tutte le sue declinazioni facendoci sentire la presenza costante dell'altro, il tanto temuto mediatore, che viene ad ispirarci il desiderio per poi sottrarcelo.

CAPITOLO I

1. L'amore-passione: una musica fatta di dissonanze.

“Da tutti i mali il mio differisce; perché mi piace; mi fa gioire; il mio male è ciò che io voglio e il mio *dolore* è la mia *salvezza*. Non vedo dunque di che io mi dovrei lagnare, dacchè il mio male mi deriva dalla mia volontà; è il mio volere che diviene il mio male; ma provo tanto piacere a voler in questo modo, ch'io *soffro gradevolmente*, e v'ha tanta *gioia* nel mio *dolore* ch'io son malato tra le delizie.”⁵

Chrétien de Troyes

Questa straordinaria citazione dal *Tristano e Isotta* viene riportata da Denis de Rougemont nel libro *L'amore e l'Occidente*. Ho ritenuto opportuno riscriverla per intero, poiché credo che non ci siano parole più esatte a descrivere la natura contraddittoria di quel sentimento che noi tutti chiamiamo amore. La serie di espressioni ossimoriche che si possono notare in questo breve passo (“il mio *dolore* è la mia *salvezza*”, “io *soffro gradevolmente*” e ancora “v'ha tanta *gioia* nel mio *dolore*”) non fanno che sottolineare la componente masochistica che è presente in ogni grande passione, la sofferenza connaturata al fatto stesso di amare, come pendant ineliminabile e necessario.

Questo passo è il punto di partenza del lungo viaggio intrapreso da de Rougemont alla ricerca delle origini del mito della passione, così come la intendono gli occidentali. Nell'avvertimento che precede la prima edizione di *L'Amour et l'Occident* (1939) egli spiega le varie tappe seguite nel corso della

⁵ D. DE ROUGEMONT, *L'amore e l'Occidente. Eros morte abbandono nella letteratura europea*, BUR, Milano 2001, p.82.

sua analisi, fissando come punto di partenza proprio il mito di Tristano e Isotta:

“Ho preso le mosse da un tipo di passione quali la vivono gli occidentali, da una forma estrema, in apparenza eccezionale: il mito di Tristano e Isotta. Ci è necessario questo punto di riferimento favoloso, questo esempio insigne e “banale”[...] se nella nostra vita vogliamo comprendere il senso e il fine della passione.”⁶

Nel ripercorrere il mito di Tristano e Isotta, de Rougemont fa notare la spiccata tendenza della letteratura occidentale a preferire una rappresentazione dell'amore su base negativa, vale a dire un certo tipo di passione intimamente connessa con l'idea della morte, della sua stessa distruzione. Secondo la sua tesi, le storie d'amore a lieto fine hanno molta meno presa sul lettore che non quelle in cui la presenza dell'ostacolo e dell'impedimento si fa sentire con tutta la sua forza: “Vado constatando che l'Occidentale ama ciò che distrugge *almeno tanto quanto* ciò che garantisce 'la felicità degli sposi'”⁷. L'amore-passione, con tutte le sue traversie, esercita un innegabile potere di seduzione sul lettore occidentale e benchè egli si sforzi di occultare questa propensione per l'amore impossibile, resta il fatto che, suo malgrado, egli predilige tutto ciò che intralcia la passione anziché soddisfarla. Parlando a proposito del successo del romanzo, de Rougemont fa notare come esso sia lo spazio privilegiato ove inscenare il binomio amore-morte, amore-sofferenza, amore-infelicità:

“L'amore felice non ha storia. Romanzi ne ha dati solo l'amore mortale, cioè l'amore minacciato e condannato dalla vita stessa. Ciò che esalta il lirismo occidentale non è il piacere dei sensi, né la pace feconda della coppia. E' meno

⁶ *Ibidem*, p.54.

⁷ *Ibidem*, pp.61-62.

l'amare soddisfatto che la *passione* d'amore. E passione significa sofferenza. Ecco il fatto fondamentale.”⁸

Da queste parole risulta chiaro che una siffatta concezione dell'amore è inconciliabile con una che vede nel matrimonio il massimo coronamento del sentimento, il momento in cui gli amanti si uniranno per non separarsi mai più. Già più di sessant'anni orsono Denis de Rougemont sembrava avere intuito una grande verità, confermata peraltro dai giorni nostri: quella che l'amore, una volta convertitosi in realtà fissa ed immutabile, perde tutto il suo fascino insieme alla sua stessa essenza che è quella di esistere nel “non ancora”. Il tempo dell'amore è fatto di pause, slittamenti, dilazioni e la sua sopravvivenza dipende solo ed esclusivamente dalla sua capacità di rimandare il raggiungimento della meta. Ritornando per un attimo al mito di Tristano e Isotta, non sarà difficile rendersi conto che tutta la loro storia d'amore è contrassegnata da ostacoli, prove da superare, inseguimenti della persona assente. Lo spazio concesso all'amore che si realizza ricopre una piccolissima parte; sembra quasi essere una tregua concessa agli amanti, funzionale all'introduzione di nuove minacce che possano ledere la loro unione:

“Non uno degli ostacoli che incontrano si rivela, obiettivamente, insormontabile, e tuttavia ogni volta essi rinunciano! Si può dire che non perdano un'occasione di separarsi. Quando non vi sono ostacoli, ne inventano [...] Ne inventano come per gusto, benchè ne soffrano. [...] Il demone dell'amore cortese, che ispira al cuore degli amanti le astuzie da cui nasce il loro soffrire, è il demone stesso del *romanzo* come piace agli Occidentali.”⁹

⁸ *Ibidem*, p.59

⁹ *Ibidem*, p.81.

L'ostacolo non si può eliminare, o meglio, eliminarlo equivale ad uccidere la passione, ad arrestare il suo slancio vitale. Da qui questo amore per l'ostacolo, per il "delizioso tormento"¹⁰, quali ingredienti necessari a garantire il perdurare della passione. Ma Rougemont si spinge ancora oltre nella sua riflessione, in un'analisi sempre più sottile dell'ostacolo, fino a mettere in dubbio l'amore stesso che Tristano e Isotta nutrono l'uno per l'altra. Secondo lo scrittore svizzero, la passione reciproca che i due amanti credono di provare non scaturirebbe tanto dalle qualità intrinseche alla persona amata, ma dal fatto di amare l'idea stessa dell'amore. Egli sostiene che:

"Tristano e Isotta non si amano, l'hanno detto e tutto lo conferma. *Ciò che essi amano, è l'amore, è il fatto stesso d'amare.* Ed agiscono come se avessero capito che tutto ciò che s'opponesse all'amore lo garantisce e lo consacra nel loro cuore, per esaltarlo all'infinito nell'istante dell'abbattimento dell'ostacolo, che è la morte."¹¹

Sorge spontanea una domanda e Rougemont non tarda a sottoporci il quesito che già contiene in sé la risposta che vuole suggerire:

"L'ostacolo di cui spesso abbiamo parlato, e la *creazione dell'ostacolo* da parte della passione dei due eroi[...] è soltanto un *pretesto*, necessario al procedere della passione, o non è invece legato alla passione in un modo molto più profondo? Non è per chi scruti il mito in tutta la sua profondità, l'*oggetto* stesso della passione?"¹²

Rougemont dà una nuova identità all'oggetto del desiderio: esso non coincide più con la persona amata, ma con la passione per l'ostacolo. Assistiamo dunque ad un capovolgimento della dialettica passione-ostacolo

¹⁰ *Ibidem*, p.82.

¹¹ *Ibidem*, p.86.

¹² *Ibidem*, p.87.

alquanto bizzarro ma sorprendentemente vero: dapprima elemento al servizio della passione, l'ostacolo finisce per diventare il suo fine stesso, la sua unica meta. È evidente che questo tipo di amore che vuole disperatamente mettersi alla prova e sperimentarsi nelle situazioni più estreme altro non è che una derivazione dell'istinto di morte, della tendenza di noi occidentali a spingersi oltre i limiti del dovuto. Nonostante la passione si sforzi di dissimulare la sua vera natura, essa tende sempre verso la propria morte, verso il proprio annientamento.

Come abbiamo appena visto, la presenza dell'ostacolo è fondamentale in quanto elemento in grado di mantenere vivo il desiderio e di alimentare la passione. Il mito di Tristano ed Isotta, incentrato principalmente su un adulterio, non poteva non avvalersi di uno degli ostacoli privilegiati dalla letteratura occidentale: la figura del marito. Tutta la nostra letteratura, e non solo, abbonda di esempi di mariti traditi e ingannati da mogli stanche di essere costrette entro i limiti angusti del vincolo matrimoniale. Donne che sognano passioni travolgenti e amori infedeli per sentire di nuovo quel fremito dentro di sé, quel turbamento che sempre si accompagna al gusto del proibito. A questo proposito de Rougemont scrive:

"L'esistenza del marito, l'ostacolo dell'adulterio, è il pretesto più a portata di mano, il più naturalmente immaginabile, il più conforme all'esperienza quotidiana.[...] Senza il marito altro non rimarrebbe ai due amanti che sposarsi. Ma è mai concepibile che Tristano possa sposare Isotta? Ella è il tipo della donna che non si può sposare, perché allora si cesserebbe di amarla, dal momento ch'ella cesserebbe d'essere ciò che è. Immaginate un po': la signora

Tristano! Sarebbe la negazione della passione, o quantomeno quella di cui ci stiamo occupando noi.”¹³

In altre parole, è la presenza del marito a conferire prestigio e valore all’oggetto desiderato. Rougemont ce lo dice senza usare mezzi termini: se Isotta non fosse sposata, se non fosse l’irraggiungibile moglie del re, ella cesserebbe senza alcun dubbio di esercitare quel fascino dell’illecito che spinge Tristano a desiderarla. Possiamo dedurre che questo tipo di passione così come la vogliono gli occidentali comporta una triplice presenza: quella del soggetto che desidera, quella dell’ostacolo e quella dell’oggetto desiderato. Unico strumento a disposizione della passione per tenersi viva, l’ostacolo viene prolungato e rinnovato all’infinito, al fine di rimandare il più possibile il suo abbattimento, che coincide con la morte del desiderio.

Come vedremo tra poco, da qui ad arrivare alla teoria girardiana del desiderio triangolare il passo è breve.

¹³ *Ibidem*, p.89.

1.1 Il desiderio triangolare: la figura del mediatore nella genesi del desiderio.

Nel 1961, a distanza di ventidue anni dalla pubblicazione di *L'amour et l'Occident*, fa la sua prima apparizione il libro *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ad opera del critico e antropologo francese René Girard. L'idea che sta alla base di quest'opera si avvicina molto, per certi aspetti, a quella espressa da Denis de Rougemont ne *L'amour et l'Occident*, anche se qui viene ripresa e rielaborata fino ad assumere una struttura ben precisa.

Girard parte dal presupposto che l'uomo non scelga autonomamente gli oggetti del suo desiderio, ma che, al contrario, essi gli siano suggeriti da un "terzo", che funge da modello, o più precisamente, da mediatore. Il mediatore è una figura estremamente importante nella genesi del desiderio, dal momento che è proprio lui ad indicare al soggetto lo scopo del suo desiderio. Molto spesso accade che le proprietà fisiche dell'oggetto non siano sufficienti a far scattare il desiderio più appassionato: ecco allora subentrare il mediatore, che, desiderando lo stesso oggetto, fa nascere nell'altro un desiderio identico al suo. Girard individua nel triangolo la forma geometrica più adatta ad esprimere questa triplice relazione, preferendola alla linea retta che generalmente unisce soggetto e oggetto. Secondo la sua prospettiva, i romantici, che si sforzano di proclamare la natura autonoma e spontanea del desiderio, sono solo vittime di un'illusione. Per accedere alla realtà del desiderio bisogna accettare e riconoscere la presenza del mediatore, così come fanno i grandi romanzieri:

"Il romanziere lascia agire e parlare i suoi personaggi, poi, in un batter d'occhio, ci rivela il mediatore. Ristabilisce di nascosto la vera gerarchia del

desiderio, pur affermando di prestar fede alle cattive ragioni che il suo personaggio accampa per accreditare la gerarchia contraria.”¹⁴

La menzogna dei romantici è il desiderio spontaneo. È il romanzo a svelarci il segreto della mediazione. Partendo da quest’ottica, Girard si tuffa in uno studio della letteratura che spazia nei contesti narrativi più disparati; privilegiando autori quali Cervantes, Flaubert, Stendhal fino ad arrivare al trionfo della mediazione con Proust e Dostoevskij. Focalizzando la sua attenzione sui meccanismi che fanno nascere il desiderio dei personaggi, Girard fa del triangolo lo schema costante e centrale della struttura del romanzo. Più precisamente, le opere romanzesche si possono raggruppare in due categorie fondamentali a seconda che si parli di mediazione esterna o interna.

Nella mediazione esterna, la distanza che separa il soggetto che desidera dal mediatore è tale da non permettere tra loro alcun contatto. È il caso di due personaggi che si trovano su livelli ontologici differenti e che proprio per questo motivo non possono entrare, per così dire, in “conflitto d’interessi”. Girard porta l’esempio di Don Chisciotte, e della profonda ammirazione che egli nutre per l’eroe leggendario Amadigi di Gaula. È chiaro che Don Chisciotte venera apertamente il suo idolo, modellando la propria esistenza su quella del celebre cavaliere errante. Il divario incolmabile che esiste tra i due personaggi allontana il rischio di qualsiasi rivalità. Più o meno la stessa cosa vale per Emma Bovary, che sogna una vita che sia la copia di quella delle eroine dei suoi romanzi adolescenziali. Emma cerca di conformarsi all’ideale della vita parigina non solo per quanto riguarda

¹⁴ R. GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano 1981, p.18.

l'esteriorità o l'apparenza: ella cerca di carpire i desideri delle sue eroine per farli suoi.

Nella mediazione interna, la distanza tra mediatore e soggetto che desidera è notevolmente ridotta. La loro vicinanza può essere causa di una sfrenata concorrenza tra i loro desideri. In questo caso il mediatore viene avvertito come un rivale poiché:

“anche il mediatore desidera l'oggetto, o potrebbe desiderarlo: è appunto questo desiderio, reale o presunto, che rende l'oggetto immensamente desiderabile agli occhi del soggetto; la mediazione fa nascere un secondo desiderio perfettamente identico a quello del mediatore. Si tratta sempre, insomma, di due desideri *concorrenti*. Il mediatore non può fare la parte di modello senza contemporaneamente fare, o sembrar fare, la parte di ostacolo[...]¹⁵

A questo punto non può che ritornarci alla mente ciò che diceva Rougemont a proposito della funzione rivestita dal marito di Isotta, sentito da Tristano come ostacolo la cui presenza è necessaria a far nascere e a mantenere vivo il desiderio. Se Tristano potesse ancora parlare oggi, sono certa che si esprimerebbe negli stessi termini in cui si esprime Proust in questo passo della *Prisonnière*:

“Se sapessimo analizzare meglio i nostri amori, ci accorgeremmo che spesso le donne ci piacciono esclusivamente a causa del contrappeso di uomini ai quali dobbiamo contenderle, anche se soffriamo da morire di doverle loro contendere. Eliminato questo, il fascino della donna si dissolve. Ne abbiamo un esempio [...] nell'uomo che, sentendo diminuire la sua inclinazione per la donna che ama, applica spontaneamente le regole che ha tratto dalla propria

¹⁵ *Ibidem*, p.11.

esperienza, e, per essere sicuro di non cessare d'amarla, la introduce in un ambiente pericoloso dove è necessario che lui la protegga ogni giorno"¹⁶

Il tipo di relazione che si instaura tra soggetto e mediatore, all'interno di questo genere di mediazione che abbiamo chiamato interna, è estremamente complessa e richiede uno studio attento e puntuale delle dinamiche che conducono allo stabilirsi di questo rapporto conflittuale. Contrariamente a quanto accade nella mediazione esterna, dove il soggetto accetta di buon grado la presenza del mediatore e ne fa addirittura una sorta di Dio da venerare, qui la rivalità tra i due fa sì che:

"[...] l'eroe della mediazione interna, lungi questa volta dal ricavare gloria dal suo proposito di imitazione, lo cela con cura. Lo slancio verso l'oggetto è in fondo slancio verso il mediatore. Nella mediazione interna, tale slancio è infranto dal mediatore stesso che desidera, o forse possiede, l'oggetto; affascinato dal modello il discepolo non può fare a meno di vedere nell'ostacolo frapposto da quest'ultimo la prova di una volontà a lui contraria, e lungi dal dichiararsi fedele vassallo, ambisce soltanto a ripudiare i legami della mediazione. Persuaso che il modello si ritenga a lui troppo superiore per accettarlo come discepolo, il soggetto prova infatti nei confronti del modello stesso un sentimento lacerante formato dall'unione di due contrari: la venerazione più sottomessa e il rancore più profondo. È il sentimento che chiamiamo *odio*."¹⁷

Sotto un odio di facciata, che il soggetto cerca di manifestare nei confronti del mediatore, si nasconde invece una profonda ammirazione di cui egli si vergogna. Il mediatore è colui che viene ad ispirare il desiderio per poi fraporsi alla sua felice realizzazione e proprio per questo non può che essere odiato. Ma è anche vero che, se egli non ci fosse, molto probabilmente l'oggetto desiderato perderebbe tutto il suo fascino, cessando di essere quello

¹⁶ M. PROUST, *La prigioniera*, BUR, Milano 2012, p.486.

¹⁷ R. GIRARD, *op. cit.*, p.14.

che é. Solamente il suo desiderio, reale o presunto, è in grado di conferire valore all'oggetto, investendolo di un po' del suo prestigio. Secondo Girard, bisogna analizzare la nascita del desiderio ristabilendo il giusto ordine tra punto di partenza e punto d'arrivo:

“Nella contesa che lo oppone al rivale, il soggetto inverte l'ordine logico e cronologico dei desideri con l'intento di dissimulare la propria imitazione, afferma che il suo desiderio è anteriore a quello del rivale: a suo dire, cioè, responsabile della rivalità non è lui, bensì il mediatore. *Tutto ciò che proviene dal mediatore è sistematicamente spregiato, per quanto segretamente sempre desiderato* e il mediatore diventa un nemico scaltro e diabolico, che cerca di spogliare il soggetto di ciò che ha di più caro e contrasta ostinatamente le sue più legittime ambizioni.”¹⁸

Come si può notare, ciò che il soggetto fa è misconoscere l'intervento del mediatore nel processo che porta allo scaturire del desiderio. Egli non può accettare il carattere imitativo del suo desiderio e si autoconvince che esso sia spontaneo, occultando anche a se stesso la presenza del mediatore.

Oltre all'odio, afferiscono alla sfera della mediazione interna anche sentimenti quali la gelosia e l'invidia:

“La gelosia e l'invidia presuppongono una triplice presenza: presenza dell'oggetto, presenza del soggetto, presenza di colui del quale si è gelosi o di colui che si invidia. Questi due 'difetti' sono dunque triangolari: tuttavia non scorgiamo mai un modello in chi suscita la gelosia, poiché sulla gelosia facciamo sempre nostro il punto di vista del geloso stesso.[...] Il geloso afferma sempre, perciò, che il suo desiderio ha preceduto l'intervento del mediatore. Ci presenta costui come un intruso, un seccatore, un *terzo incomodo* che viene ad interrompere un delizioso a tu per tu.[...] La vera gelosia è infinitamente più

¹⁸ Ivi, corsivi miei.

ricca e più complessa. Comporta sempre un elemento di fascino nei confronti del rivale insolente.”¹⁹

Spesso risulta difficile percepire questa relazione di segreta ammirazione che lega il soggetto al mediatore, poiché egli dispiega tutte le armi a sua disposizione per cercare di negarla. Fingendo davanti agli occhi degli altri, egli mente anche a se stesso, molto più preoccupato che venga intaccata la sua originalità che non del fatto di mistificare la realtà.

Ma per quale motivo l'uomo giunge a desiderare secondo l'altro? Che cos'è che lo spinge inesorabilmente verso il mediatore? Girard cerca di dare una spiegazione a questo fenomeno, ricorrendo al concetto di “trascendenza deviata”. Da quando Dio è morto, l'uomo ha perso tutti i suoi punti di riferimento e ha dovuto fare uno sforzo per cercare di prendere il suo posto. Ma questa pretesa di sostituirsi al modello divino si è presto rivelata illusoria, lasciando spazio ad un sentimento di solitudine e di impotenza. Naturalmente, tutti gli uomini portano dentro di sé questa pena, anche se ognuno crede di essere “l'unico escluso dal retaggio divino e si sforza di nascondere la maledizione.”²⁰ Incapace di sopportare questa condizione di isolamento e di esclusione da ciò che gli altri sembrano invece possedere, l'uomo cerca consolazione rivolgendosi proprio a chi, secondo lui, sembra “fruire del retaggio divino”²¹: il mediatore.

“La fede del discepolo è tanto grande che egli si crede sempre sul punto di carpire il segreto meraviglioso al mediatore.[...] Nulla lo separa dalla divinità

¹⁹ *Ibidem*, p.15.

²⁰ *Ibidem*, p.52.

²¹ *Ibidem*, p.53

tranne il mediatore stesso il cui desiderio rivale è di ostacolo al suo desiderio.”²²

L'uomo non rinuncia alla trascendenza, la fa soltanto deviare dall'aldilà all'aldiqua. Quello che una volta era slancio verso Dio, ora diventa slancio verso il mediatore: “Scegliere significa sempre scegliersi un modello, e la vera libertà consiste nell'alternativa fondamentale fra modello umano e modello divino.”²³

Accade dunque che il bisogno di trascendenza dell'uomo trovi soddisfazione nella mediazione. La figura del mediatore viene investita di un carattere sacro, dal momento che egli viene a ricoprire la funzione di un vero e proprio Dio agli occhi del soggetto che lo reputa tale.

Questo bisogno, insito nell'uomo, di trovare modelli a cui ispirarsi per le proprie scelte e per i propri desideri, è in fondo riconducibile ad un problema di più ampia portata, che ha a che fare con il concetto di libertà. Sebbene da sempre gli uomini rivendichino il proprio diritto ad essere liberi, sono pochi quelli che hanno, o hanno avuto il coraggio, di vivere seguendo questo ideale. In realtà, la libertà fa paura, almeno tanto quanto può farne la schiavitù. Essere liberi implica assumersi la responsabilità delle proprie azioni, dei propri sentimenti e dei propri pensieri. Non c'è nessuno che venga a dirci che cosa fare o come comportarci: liberati dalle costrizioni che ci vengono dall'esterno, siamo soli di fronte al mare infinito delle possibilità. Il senso di smarrimento e di solitudine che ce ne deriva è intollerabile, tanto che:

²² Ivi.

²³ Ivi.

“Gli uomini che non possono guardare in faccia la libertà sono esposti all’angoscia. Cercano un punto d’appoggio su cui posare lo sguardo. Non vi è più né Dio, né re, né signore che li ricongiunga all’universale. E per sottrarsi al sentimento del particolare, gli uomini desiderano secondo *l’altro*; scelgono dèi di ricambio perché non possono rinunciare all’infinito.”²⁴

Spaventato dall’immenso regno del possibile che si apre dinanzi ai suoi occhi, l’uomo fugge dalla libertà per gettarsi nelle braccia dell’altro.

Fino ad ora mi sono concentrata sulla funzione del mediatore nella genesi del desiderio, tentando di risalire alle cause che portano il soggetto a desiderare tramite l’altro. Ho cercato di descrivere il complesso rapporto che lega queste due figure all’interno dello schema triangolare individuato da Girard, lasciando per un attimo sullo sfondo il terzo elemento costitutivo del triangolo: l’oggetto desiderato.

“Dobbiamo dunque prendere in considerazione un secondo lato del triangolo romanzesco, quello che congiunge il mediatore all’oggetto desiderato. Finora ci eravamo limitati ad un primo lato, quello che congiunge il mediatore al soggetto che desidera. [...] Il triangolo del desiderio è un triangolo isoscele. Il desiderio si fa dunque sempre più intenso a mano a mano che il mediatore si avvicina al soggetto che desidera.”²⁵

Per chiarire questo secondo lato del triangolo, ovvero quello che collega i due estremi costituiti dal mediatore e dall’oggetto desiderato, dobbiamo ricorrere ancora una volta al concetto di distanza. Si era già parlato di distanza al momento di distinguere il tipo di mediazione esterna da quella interna. Questa volta la distanza non è più quella che separa soggetto e mediatore, ma quella esistente tra mediatore e oggetto desiderato. È chiaro che più l’oggetto si trova vicino al mediatore, più esso acquista fascino e

²⁴ *Ibidem*, p.59.

²⁵ *Ibidem*, p.73.

attrattiva agli occhi del soggetto. In altre parole, il valore dell'oggetto è direttamente proporzionale alla maggiore o minore distanza che lo separa dal mediatore. L'oggetto in sé e per sé non basta ad attirare l'attenzione del soggetto; ci vuole qualcosa di più, qualcosa o qualcuno che lo renda unico, speciale, insostituibile: "[...] le proprietà fisiche dell'oggetto hanno solo una funzione secondaria. Non sono esse a suscitare il desiderio metafisico, in quanto incapaci di prolungarlo."²⁶

Ma che cosa accade quando colui che desidera riesce finalmente ad impadronirsi dell'oggetto tanto bramato? Nella maggior parte dei casi, l'appropriazione dell'oggetto si risolve in una profonda delusione, dovuta al fatto che le aspettative del soggetto sono state disattese.

"Nell'istante in cui l'eroe [...] si impadronisce dell'oggetto desiderato, la virtù fugge via come il gas di un pallone che sia stato bucato. È l'oggetto improvvisamente sconsacrato dal possesso e ridotto alle sue proprietà oggettive a provocare la famosa esclamazione stendhaliana: 'tutto qui!' [...] Ecco l'eroe costretto ad arrendersi, così pare, all'evidenza. Più niente e più nessuno lo separano da questo Io abietto e umiliato che il desiderio rivestiva, in certo qual modo, di avvenire."²⁷

L'immagine del gas che fuoriesce dal pallone bucato è talmente azzeccata che potrebbe fungere da correlativo oggettivo in grado di suggerire il contenuto di effimera sostanza racchiuso nel cuore del desiderio realizzato.

È interessante notare la reazione del soggetto di fronte alla cocente delusione data dal possesso dell'oggetto desiderato. Accade che il desiderio soddisfatto, rivelatosi insufficiente a garantire la felicità del soggetto, venga presto sostituito da un nuovo desiderio:

²⁶ *Ibidem*, p.77.

²⁷ *Ivi*.

“La delusione non prova l’assurdità di *tutti* i desideri metafisici ma l’assurdità di un desiderio particolare che ha deluso. L’eroe riconosce di essersi sbagliato. L’oggetto non ha mai avuto il valore iniziatico che egli gli attribuiva. Ma questo valore, egli lo applica altrove, a un secondo oggetto, a un nuovo desiderio. L’eroe attraverserà l’esistenza di desiderio in desiderio, così come si attraversa un ruscello saltando su pietre viscide”²⁸

Una volta giunto alla meta del suo desiderare, il soggetto capisce di aver ottenuto solo una manciata di polvere. A questo punto, non gli resta che volgere il suo sguardo altrove e investire nuove energie verso oggetti che gli appaiono più degni di nota. Alla ricerca dell’oggetto che possa fare al caso suo, l’uomo si guarda intorno con occhi smarriti; non riesce a scegliere, tutto gli sembra identico e incolore, velato di una patina grigiastra che confonde i contorni e inghiottisce le cose. Sentendo vacillare la terra sotto ai piedi, egli sente incombere su di sé la minaccia del Nulla, pronto a precipitarlo in un baratro senza alcuna via d’uscita. Ma ecco subentrare ancora una volta il mediatore che, come un Dio onnipotente, punta il suo dito in lontananza e, come per magia, accende una luce in mezzo alla foschia, in grado di indicare al soggetto la strada da percorrere. Da quel momento in poi, più niente e nessuno potranno distogliere l’uomo dal suo proposito di imitazione; tutte le sue forze e i suoi interessi saranno convogliati verso quell’unica direzione e verso quell’unico oggetto, reso speciale dall’intervento del mediatore.

A volte, può accadere che la delusione dovuta al pieno possesso dell’oggetto desiderato arrivi a mettere in discussione la figura stessa del mediatore. Infatti, quando il mediatore si trova molto vicino al soggetto, gli

²⁸ *Ibidem*, p.78.

oggetti da lui indicati gli sono strettamente connessi, quasi come se fossero una sua estensione.

“L’oggetto sta al mediatore come la reliquia al santo. Il rosario di cui questi si è servito, l’abito che ha indossato sono più ricercati della medaglia semplicemente toccata o benedetta. Il valore di una reliquia dipende dalla ‘distanza’ che la separa dal santo. Così è per l’oggetto nel desiderio metafisico.”²⁹

Questa vicinanza del mediatore e dell’oggetto che gli appartiene, fa sì che la delusione provata nei confronti dell’oggetto si ripercuota interamente sul diretto responsabile, ovvero proprio su colui che ci aveva indicato lo scopo del nostro desiderio. Così, la corrente elettrica dell’insoddisfazione si propaga direttamente dall’oggetto al mediatore:

“Quando il mediatore si avvicina, l’oggetto gli è strettamente connesso e nel desiderio entra in gioco, se così ci si può esprimere, la ‘responsabilità divina’. L’insuccesso del mediatore può dunque ripercuotersi al di là dell’oggetto e porre in discussione il mediatore stesso. L’idolo, dapprima vacilla sul piedistallo; poi addirittura crolla, se la delusione è abbastanza forte.”³⁰

La vita dell’uomo è dunque un susseguirsi di nuovi desideri e di nuove delusioni, di veloci fughe in avanti verso l’oggetto del desiderio e di bruschi arresti. Ma nonostante tutto, non c’è delusione che possa estirpare in lui il bisogno innato di desiderare. Egli potrà cambiare infinite volte gli oggetti del suo desiderio, potrà lasciarsi ingannare da infiniti mediatori, ma non potrà mai rinunciare a sognare.

²⁹ *Ibidem*, p.73.

³⁰ *Ibidem*, p.78

CAPITOLO II

2. La tragedia della gelosia: *Otello*.

“Oh amore, chi potrebbe credere o pensare che la tua dolce radice producesse
sì amaro frutto com'è gelosia?”

Boccaccio

Otello (1604) è una delle tragedie shakespeariane che si è prestata maggiormente, nel corso degli anni, alle più svariate interpretazioni critiche, grazie al suo fitto e ricco repertorio di temi, motivi e suggestioni. Moltissimi sono gli argomenti trattati o anche solo sfiorati da Shakespeare in questa tragedia: a cominciare dalla messa in scena del problema della razza e dell'effetto straniante che ne consegue, fino a penetrare nel cuore dei personaggi per scoprirne i punti di forza ma anche le debolezze e le incrinature. Altro tema fondamentale è quello del linguaggio; esso non può e non deve essere trascurato, dal momento che nelle parole dei personaggi e nell'uso che essi ne fanno, si cela gran parte del significato dell'opera. La parola è strumento di appropriazione di una data cultura, carta d'identità e specchio di una precisa personalità, ma anche inganno, dissimulazione. In *Otello* conoscere il mondo è un'operazione complicata, che richiede la capacità di saper leggere e decifrare una realtà complessa, a volte ingannevole. Otello è un eroe cieco, che vive in una dimensione altra rispetto a ciò che lo circonda e proprio per questo non riesce ad interpretare correttamente i segni provenienti dall'esterno, siano essi linguistici o no. Il suo progressivo sprofondare nel vortice della gelosia è il risultato di un fraintendimento del reale che sta alla base dell'esperienza tragica dell'eroe.

Sarebbe quasi impossibile ripercorrere qui tutti i grandi temi che si intrecciano in questa tragedia conferendole un aspetto proteiforme e variegato. Sarebbe altrettanto inutile pretendere di dare un resoconto esaustivo della sterminata bibliografia che quest'opera ha prodotto nel corso degli anni, poiché si finirebbe per rimanere intrappolati in un labirinto senza via d'uscita, senza aggiungere nulla di nuovo a quanto è già stato detto. È per questo motivo che cercherò di accostarmi all' *Otello* avanzando una proposta critica del tutto personale, cercando di dare un'interpretazione che risponda al mio peculiare modo di leggere e analizzare il complesso tessuto linguistico. Il rischio connesso a quest'impresa è grande ed è proprio lo stesso Otello a ricordarmelo; forse anch'io, come lui, potrei ingannarmi, potrei vedere cose che non esistono per davvero ma che nella mia mente acquistano concretezza, per trasformarsi in realtà fisse e immutabili. Nonostante tutto, accetterò questa sfida con entusiasmo sperando che la mia voce possa aggiungersi a quella di tante altre; non con l'intento di dare risposte, ma con quello di aprire nuove domande.

Come tutti sanno, la gelosia nell'*Otello* è uno dei temi più ampiamente esplorati. Shakespeare, da esperto conoscitore del cuore umano, ci ha mostrato in questa tragedia come il germe della gelosia possa insinuarsi nella mente umana fino a distruggere ogni suo appiglio e fino ad annientare ogni tentativo di resistenza. Otello esce distrutto e perdente nella sua lotta contro il "green-eyed monster"³¹ anche se non è lui la prima e unica vittima di questo sentimento così pericoloso. Infatti, prima che la mente di Otello venga letteralmente intossicata da un così potente veleno, egli sembra non

³¹ W. SHAKESPEARE, *op. cit.*, p.124.

conoscere i suoi effetti catastrofici, tanto da venirne travolto fino al punto di soccombere alla sua furia distruttiva. In realtà, l'invidioso per eccellenza in tutta la tragedia non è Otello, bensì Iago, una figura estremamente complessa, i cui intrighi sapientemente architettati sono il fulcro attorno al quale ruota l'azione tragica.

Nel corso del presente capitolo mi concentrerò sull'analisi dettagliata di tre dei personaggi principali della tragedia: Iago, Otello e Desdemona. Avvalendomi del modello di interpretazione critica girardiano, cercherò di affrontare il tema della gelosia e dell'invidia intendendole come derivazioni del tipo di mediazione che Girard definiva interna. In particolare, questo studio sarà teso all'individuazione dei triangoli che si instaurano tra i diversi personaggi, e alla messa in luce delle motivazioni nascoste che portano il soggetto a ricorrere alla figura del mediatore. Questa operazione non sarà facile, dal momento che, come sappiamo, le vittime della mediazione interna non vogliono riconoscere il sentimento di profonda ammirazione che le lega al mediatore, e dissimulano la loro venerazione sotto un odio di facciata. Ciò che mi permetterà di rintracciare queste relazioni segrete che uniscono soggetto, mediatore e oggetto desiderato, sarà innanzitutto l'indagine sul linguaggio, verbale e non. Le parole dette e non dette, quelle che esprimono o celano i pensieri, saranno uno strumento efficace per individuare incrinature e contraddizioni che disvelano sempre significati più profondi e verità nascoste.

2.1. Iago, un personaggio sotto il segno della negazione.

Iago è senza alcun dubbio uno dei personaggi più complessi e affascinanti di tutta la tragedia. Moltissimi critici hanno tentato di attribuire una precisa identità a questo personaggio, etichettandolo a volte come un *villain*, altre come una pura emanazione del male, altre ancora come un regista, il cui indiscusso talento artistico è teso ad inscenare una rappresentazione che è tutta frutto della sua mente. Ma nessuna delle suddette definizioni, considerata isolatamente, riesce ad afferrare la natura ambigua di questo personaggio prismatico. Di fronte alle tante contraddizioni che abitano la mente di Iago, anche il critico più esperto si ritrova a zigzagare per i tortuosi sentieri della sua psiche senza sapere dove andare e rischiando in ogni momento di rimanere invischiato nella sua trappola. Come uscire da questo labirinto infernale? La tentazione è quella di semplificare, percorrendo questa o quella strada, anche se così facendo si corre il rischio di appiattire la profondità di una psiche che non smette di mostrarci, o nasconderci, le sue varie sfaccettature. In realtà ciò che maggiormente destabilizza il lettore dell'*Otello* non è tanto ciò che viene detto o fatto, ma ciò che resta celato, nascosto, avvolto nel mistero. Alessandro Serpieri, nella sua analisi *Otello: l'eros negato*, fa notare come "la carica perturbante"³² che possiede quest'opera vada in qualche modo ricollegata al fatto che: "al di là dei molti motivi *dicibili* che Iago apporta, non resti sempre l'impressione che, più in profondità di tutto, ci sia un *indicibile* a cui è il pubblico stesso a dover rispondere!"³³ Perché Iago odia talmente Otello, al punto da provocare la sua

³² A. SERPIERI, *Otello: l'eros negato*, Liguori, Napoli 2003, p.2.

³³ *Ibidem*, p.3.

distruzione e il suo annientamento? E soprattutto: le motivazioni espresse da Iago a sostegno del suo odio, sono sufficienti a giustificare un simile eccesso di crudeltà? Che Iago odi Otello, è un fatto ormai appurato e indiscutibile. È proprio lui a dircelo e a ripetercelo nel corso di tutta la tragedia con un'insistenza che fin da subito appare esagerata. Il primo atto della tragedia si apre con uno scambio di battute tra Iago e Roderigo, un nobile veneziano innamorato di Desdemona, che Iago userà come semplice pedina per realizzare i suoi piani diabolici. Roderigo è il primo a parlare, lamentandosi della reticenza di Iago in merito alla recente unione di Otello e Desdemona. Sentendosi preso in giro dall'amico che dovrebbe essere dalla sua parte, egli si sfoga così dicendo: "Thou told'st me thou didst hold him in thy hate"³⁴. Abbiamo qui la prima attestazione dell'odio che Iago nutre verso Otello, non per via diretta, ma per bocca di un altro personaggio. Si può dedurre che Iago avesse già fatto confidenza a Roderigo del suo odio per Otello, e in modo abbastanza convincente, tanto da spingere il nobile veneziano a tirare fuori la dichiarazione di odio fatta da Iago quale prova volta a sancire l'alleanza tra i due. E lo stesso Iago non tarda a dare ulteriore conferma al suo interlocutore ribadendo con parole ancora più forti quanto precedentemente detto: "Though I do hate him as I do hell pains, /yet for necessity of present life / I must show out a flag and sign of love / which is indeed but sign."³⁵ Già fin da questa affermazione si capisce come Iago indossi una maschera, come sia costretto a recitare parti diverse per ogni persona che si trovi dinanzi. È proprio questo gioco delle parti a creare confusione, grazie alla sorprendente abilità di Iago

³⁴ "Mi avevi detto che per lui provavi odio." W. SHAKESPEARE, *op. cit.*, p.4.

³⁵ "Io lo odio come le pene dell'inferno, e tuttavia, per le necessità del momento, debbo sfoderare una bandiera e un segno d'amore che è però solo un segno." *Ibidem*, p.14.

nel mostrare mille volti diversi senza mai svelare la sua vera natura. Quasi alla fine del primo atto, troviamo per ben altre due volte la stessa rabbiosa dichiarazione d'odio: "I have told/thee often, and I re-tell thee again and again, I hate/ the Moor."³⁶ E ancora, sotto forma di soliloquio: "I hate the Moor"³⁷. È interessante notare come Iago insista particolarmente su questo punto, quasi come se il ribadire un simile concetto fosse una necessità che gli procurasse un piacere inesprimibile. Ma il perché di un odio così sviscerato è qualcosa che sfugge e che non convince, nonostante Iago si sforzi, soliloquio dopo soliloquio, di accumulare motivi che giustifichino il suo sentimento. Ora, alla luce dell'analisi di Girard, noi sappiamo che l'odio altro non è che la versione camuffata dell'amore, dello slancio verso il mediatore. A questo punto, azzardare una simile proposta potrà sembrare prematuro, ma se ci soffermiamo più attentamente ad analizzare il comportamento di Iago durante tutta la tragedia, ci renderemo conto che questo tipo di interpretazione non è poi così infondata come potrebbe sembrare.

La prima motivazione che Iago ci fornisce del suo odio per Otello si colloca ad un livello superficiale: egli odierrebbe Otello per non essere stato scelto da quest'ultimo come suo luogotenente, avendogli lui preferito il fiorentino Michele Cassio. Questa è la motivazione dicibile, quella che Iago manifesta apertamente dinanzi a Roderigo. Fin qui nulla di strano, se non fosse per certi moduli linguistici che già lasciano intravedere delle incrinature, dei cedimenti. Nel passo che stiamo per leggere, Iago cerca di spiegare a Roderigo che cosa lo spinga a seguire il Moro a Cipro nonostante il

³⁶ "Ti ho detto spesso, e te lo dico e ripeto ancora, che io odio il Moro." *Ibidem*, p.52.

³⁷ "Io odio il Moro" *Ivi*.

torto subito. Egli confessa di seguire Otello per il proprio tornaconto e si professa uno di quei servi che nel fingere fedeltà di fronte al loro padrone non fanno che seguire i propri interessi. Ma subito dopo le sue parole si fanno più contorte e lasciano spazio ad una serie di sdoppiamenti:

“For, sir,
It is as sure as you are Roderigo,
Were I the Moor, I would not be Iago:
In following him, I follow but myself.
Heaven is my judge, not I for love and duty,
But seeming so for my peculiar end:
For when my outward action doth demonstrate
The native act and figure of my heart
In compliment extern, 'tis not long after,
But I will wear my heart upon my sleeve
For daws to peck at – *I am not what I am.*”³⁸

Svelare la vera natura del proprio essere è per Iago un sintomo di debolezza inconcepibile tanto che lui stesso si punirebbe per un attimo di verità, mettendo il proprio cuore alla mercè delle cornacchie. Essere e apparire non possono e non devono coincidere; la maschera non deve essere tolta per nessun motivo, “the show must go on” sempre e comunque. Serpieri cerca di chiarire questo passo estremamente complesso nei seguenti termini:

“Iago [...] si colloca subito sotto il *segno della negazione* che sarà il suo modo di farsi conoscere e ancor più di conoscersi e di agire col linguaggio in tutto il dramma.[...] Iago è un desiderio d'identità, di identificazione, che non può realizzarsi e quindi deve distruggere 'l'equazione' degli altri, in particolare la precaria equazione di Otello, figura a un tempo della sua invidia e della sua

³⁸ “Perché, signore, quant'è vero che voi siete Roderigo, se io fossi il Moro non vorrei essere Iago: seguendo lui io non seguo che me stesso. Giudice il cielo, non lo faccio per amore o per dovere, come sembra, bensì per un mio fine particolare. E quando le mie azioni esterne dovessero manifestare la natura innata e la forma vera del mio cuore, cessate le cerimonie esterne, metterei il mio cuore sulla manica per farlo beccare dalle cornacchie. *Io non sono quello che sono.*” SHAKESPEARE, *op. cit.*, p.9, corsivi miei.

pulsione distruttiva, della sua introiezione e della sua proiezione. Prigioniero dell'Immaginario, Iago è il luogo del desiderio irrealizzabile di *essere* e si trova pertanto sotto l'insegna del *non essere* : i suoi desideri, e motivi, manifestati sono slittamenti di un desiderio indicibile.³⁹

A differenza di Roderigo che può vantare la coincidenza tra essere e apparire, Iago è intrappolato in una dimensione che lo costringe a vivere sdoppiato. Le parole "Were I the Moor, I would not be Iago: / in following him, I follow but myself"⁴⁰ hanno quasi la forma di un enigma sebbene lascino intravedere un desiderio segreto e inconfessabile: quello di sostituirsi a Otello per assorbire tutto il suo essere. Ma siccome Iago non può essere Otello, non gli resta che la magra soddisfazione di fare la parte del servo che si rende segreto padrone del padrone. Questo passo è estremamente significativo, dal momento che è qui che comincia a delinearsi il complesso rapporto che lega Iago ad Otello e che, come abbiamo potuto notare, non può essere ridotto ad una mera questione d'odio. La natura contraddittoria del rapporto Iago - Otello si chiarisce ulteriormente durante il primo soliloquio dell'alfiere. Finalmente solo sulla scena, Iago riprende a tramare la sua vendetta ai danni del Moro. Ancora una volta ribadisce l'odio che prova nei confronti di Otello, ma in questa occasione adduce una motivazione molto diversa rispetto a quella fornita precedentemente a Roderigo:

"Thus do I ever make my fool my purse:
For I mine own gained knowledge should profane
If I would time expend with such a snipe
But for my sport and profit. I hate the Moor,
And it is thought abroad that 'twixt my sheets
He's done my office. I know not if't be true

³⁹ A. SERPIERI, *op. cit.*, pp.18-19.

⁴⁰ W. SHAKESPEARE, *op. cit.*, p.8.

But I, for mere suspicion in that kind,
 Will do it for surety. He holds me well:
 The better shall my purpose work on him.
 Cassio's a proper man: let me see now;
 To get his place and to plume up my will
 In double knavery. How? How? Let's see.
 After some time, to abuse Otello's ear
 That he is too familiar with his wife;
 He hath a person and a smooth dispose
 To be suspected, framed to make women false.
 The Moor is of a free and noble nature,
 That thinks men honest that but seem to be so,
 And will as tenderly be led by th'nose
 As asses are.
 I have't. it is engendered. Hell and night
 Must bring this monstrous birth to the world's light."⁴¹

Queste parole svelano già, anche se in modo parziale, il profondo turbamento psichico e le contraddizioni che disturbano la mente di Iago. Oltre al motivo dell'odio che continua a riaffiorare come un vero e proprio refrain, si fanno largo altri due sentimenti: la gelosia e l'invidia. Odio, gelosia e invidia; avevamo già incontrato questo tritico pericoloso nel parlare di mediazione interna. Siamo partiti con uno Iago che odiava Otello per non essere stato scelto come suo luogotenente, adesso scopriamo che ne è pure geloso poiché sospetta che sua moglie l'abbia tradito con il Moro. È

⁴¹ "Così faccio del mio buffone la mia borsa. Profanerei l'esperienza che ho acquistato se sprecaassi il tempo con un tale idiota senza trarne divertimento e profitto. *Io odio il Moro, e si dice in giro che abbia preso il mio posto tra le mie lenzuola.* Non so se è vero: ma anche se è un sospetto agirò come se fosse una certezza. Lui mi ha caro, e tanto meglio dunque il mio proposito lavorerà su di lui. *Cassio è un bell'uomo: vediamo allora. Prendere il suo posto e realizzare il mio piano* con un colpaccio doppio. Ma come, come? Vediamo. Ficare tra qualche tempo nell'orecchio di Otello che c'è troppa familiarità tra lui e sua moglie. Lui ha una figura e una soavità di modi che inducono al sospetto, fatti per rendere le donne infedeli. Il Moro, poi, ha una natura schietta e generosa, che considera onesti uomini tali soltanto in apparenza e che perciò si farà menare dolcemente per il naso come i somari. Ecco, l'ho concepito! L'inferno e la notte dovranno portare alla luce del mondo questo parto mostruoso." *Ibidem*, pp.52-54, corsivi miei.

interessante notare il modo particolare con il quale Iago affronta il tema del tradimento: la moglie Emilia non è neppure nominata ma ciò che viene messo in primo piano è il fatto che Otello abbia preso il posto di Iago nel suo letto. Più che il tradimento di per sé, ciò che viene avvertito come affronto è l'usurpazione di una funzione; quella di maschio:

“Ciò che lo tormenta non è, dunque, la fruizione della persona amata [...] ma la sua destituzione dalla funzione di maschio. E in questa chiave vanno riconsiderate tutte le espressioni riguardanti la violenza bestiale delle prestazioni sessuali di Otello nella sua immaginazione: quella violenza, repellente al censurato puritano, suscita invidia, inquadrando il Moro, il negro, il barbaro ‘naturale’ e l'amante superfallico, che svaluta per contrasto, fino all'impotenza, chi non può competere con lui.”⁴²

Nonostante Iago provi repulsione e disgusto per la forte carica sessuale di cui Otello è portatore, egli ne è allo stesso tempo attratto, tanto da bramare il possesso di quegli stessi attributi di virilità che condanna.

Poco dopo viene nominato Cassio, di cui vengono messe in risalto le qualità esteriori e le belle maniere utili a far breccia sul cuore delle donne. Iago dichiara di voler prendere il posto di Cassio. Ora, questo volersi sostituire a Cassio non significa solamente salire di grado, ma vuol dire anche trovarsi ancora più vicino ad Otello. Nonostante Iago voglia farci credere che prendere il posto di Cassio sia solo un mezzo per realizzare i propri piani, è evidente come in questa faccenda ci sia qualcosa di più. Usurpatore della propria funzione di maschio dal barbaro Otello, adesso Iago sogna di diventare lui stesso un usurpatore ma, non potendo sostituirsi al suo padrone per via diretta, cerca delle vie alternative per raggiungere il proprio obiettivo.

⁴² A. SERPIERI, *op. cit.*, p.52.

Arrivati a questo punto, mi pare di aver già individuato abbastanza elementi per poter procedere all'analisi del rapporto di Iago e Otello in termini di mediazione interna. Si tratta di un tipo particolare di mediazione interna poiché, se è vero che i due personaggi sono di rango ineguale, essendo uno padrone e l'altro servo, è altrettanto vero che Otello è uno straniero, che si trova in una posizione di marginalità nella società che lo accoglie. In questo modo, lo squilibrio tra i due risulta molto meno evidente. Otello è un barbaro che, grazie alle sue straordinarie doti in campo militare, è riuscito a guadagnarsi il titolo di generale e, cosa ancora più insolita, ha conquistato e sposato la bella Desdemona, figlia di un illustre senatore veneziano. Tutto ciò costituisce uno scandalo agli occhi della società puritana, che non può che condannare questa unione mostruosa di un nero con una fanciulla veneziana. L'irrompere dello straniero, del diverso, in un dato orizzonte culturale come quello dominato dell'episteme puritana, è qualcosa che crea scompiglio, che sommuove le coordinate conoscitive, risvegliando la paura ancestrale del confronto con l'altro. Iago è il rappresentante privilegiato di questo tipo di cultura puritana che censura e reprime gli istinti più naturali per esaltare il controllo delle pulsioni e il dominio della ragione sui sensi. Egli è talmente permeato dalle rigide regole di comportamento della sua società da essere diventato un personaggio sessuofobico, che vede oscenità e luridume ovunque. Il suo modo di esorcizzare il fantasma del sesso coincide con l'utilizzo di un linguaggio volgare, pieno di immagini bestiali che esercitano un violento impatto emotivo sull'ascoltatore. Partendo da questo presupposto, è chiaro che Iago consideri l'unione di Otello e Desdemona come qualcosa di intollerabile e di tremendamente osceno. Nella sua

immaginazione, Otello assume in più di un'occasione i connotati di un animale in foia, dall'appetito insaziabile e dall'incredibile forza fisica. Ma tutto questo condannare apertamente la supposta virilità del barbaro nasconde una motivazione più profonda, che va al di là del puro disgusto che Iago finge di mostrare. In realtà, il dramma di Iago è quello di una sessualità perduta, di un uomo che, incapace di liberarsi dai freni imposti dall'esterno, sogna segretamente di prendere il posto di qualcun'altro che possieda ciò che a lui manca. Otello è allo tempo stesso tanto odiato e disprezzato quanto più invidiato. La sua natura schietta e passionale si distanzia enormemente dal modo di esistere di Iago che, come abbiamo visto è caratterizzato dalla negazione, da continui sdoppiamenti e desideri d'identificazione.⁴³ La pienezza del carattere di Otello, la sua apparente coincidenza tra essere e apparire è tutto ciò che manca a Iago; in altre parole, mentre Otello sembra vivere sull'asse dell'affermazione, Iago vive su quella della negazione. Per dirla in termini girardiani, Otello potrebbe essere assimilato alla figura del mediatore, in quanto persona in grado di suscitare un desiderio per poi opporsi alla sua realizzazione. In questo caso, l'oggetto del desiderio di Iago non sarebbe né Desdemona, né il titolo di luogotenente, quanto piuttosto quello di occupare il posto del Moro. Il fatto che Iago neghi apertamente il suo desiderio non deve stupirci, dal momento che sappiamo bene come:

“L'eroe della mediazione interna, lungi [...] dal ricavare gloria dal suo proposito di imitazione, lo cela con cura. Lo slancio verso l'oggetto è in fondo slancio verso il mediatore. [...] Persuaso che il modello si ritenga a lui troppo superiore per accettarlo come discepolo, il soggetto prova infatti nei confronti del modello stesso un sentimento lacerante formato dall'unione di due

⁴³ A. SERPIERI, *op. cit.*, p.19.

contrari: la venerazione più sottomessa e il rancore più profondo. E' il sentimento che chiamiamo *odio*.”⁴⁴

Sulla scia di questo tipo di interpretazione, vorrei proseguire nell'analisi della tragedia soffermandomi più dettagliatamente su alcuni punti che mi permetteranno di illustrare questa tesi.

Il secondo atto dell'*Otello* si apre con lo sbarco a Cipro delle tre imbarcazioni provenienti da Venezia. Dopo una pericolosa traversata in un mare tempestoso, il primo ad arrivare è Cassio, cui seguono Iago con Desdemona e infine Otello. Nel momento che precede di poco l'arrivo di Otello assistiamo ad uno scambio di battute tra Iago, sua moglie Emilia, Desdemona e Cassio. Si tratta apparentemente di un frammezzo di poca importanza, molto probabilmente volto ad allentare la tensione per il ritardato arrivo di Otello. In realtà, se prestiamo un po' più di attenzione alla scelta di certe parole dette dai personaggi, ci accorgiamo che dietro le loro battute e risposte è possibile rintracciare una logica ben precisa. Protagonista di questo scambio è Iago che, probabilmente infastidito dalle troppe libertà che il bel Cassio si prende con la moglie Emilia, comincia a lanciare una serie di frecciate offensive sulla natura delle donne: “Come on, come on: you are pictures out of doors, / bells in our parlours, wild-cats in our kitchens, saints / in our injuries, devils being offended, players in your / housewifery, and housewives in your beds.”⁴⁵ Desdemona è la prima a reagire a queste insinuazioni definendolo un calunniatore ma, subito dopo, quasi a voler tenere la mente occupata per non pensare alla sorte incerta del suo amato, fornisce un'esca a

⁴⁴ R. GIRARD, *op. cit.*, p.15.

⁴⁵ “Su, su, fuori di casa siete quadri dipinti, nei vostri salotti campane, in cucina gatti selvatici, sante quando offendete, diavoli se venite offese, perditempo nei lavori di casa e indaffarate a letto.” SHAKESPEARE, *op. cit.*, p.64.

Iago affinché continui con i suoi giochetti di parole: “What wouldst thou write of me, if thou shouldst praise / me?”⁴⁶ Qui hanno inizio una serie di ritratti femminili dal marcato sfondo sessuale, dai quali traspaiono la misoginia e il rapporto malsano di Iago con il sesso. Ormai stanca di ascoltare le volgarità dell’alfiere, Desdemona gli chiede di trovare un esempio di donna meritevole che sia degna delle sue lodi. Ma ancora una volta resta delusa dalla conclusione fornita da Iago, definendola una conclusione “lame and impotent”⁴⁷ Ora, a mio avviso, non può essere solamente un caso il fatto che Desdemona usi proprio l’espressione “impotent” tra tutte quelle che avrebbe potuto scegliere. La parola impotente, rivolta a Iago, suona come una presa in giro, soprattutto se si pensa al primo monologo dell’alfiere, quello in cui egli si lamentava del fatto che Otello avesse preso il suo posto tra le sue lenzuola. Inoltre essa riporta alla mente, per contrasto, la presunta virilità del Moro, delineando una netta separazione tra l’amante superfallico e il servo impotente. Dopo aver pronunciato questa parola, Desdemona si volge verso Cassio smettendo di dare attenzione a Iago che, in disparte, si mette ad osservare gli atteggiamenti dei due:

“He takes her by the palm. Ay, well said,
Whisper. With as little a web as this will I ensnare as
Great a fly as Cassio. Ay, smile upon her, do. I will
gyve thee in thine own courtship. You say true, ’tis so
Indeed. If such tricks as these strip you out of your
Lieutenantry, it had been better you had not kissed your
Three fingers so oft, which now again you are most apt
To play the sir in. Very good: well kissed, an excellent
Courtesy! ’Tis so indeed. Yet again your fingers to your

⁴⁶ “E che scrivereste di me, se doveste elogiarmi?” Ivi.

⁴⁷ “goffa e impotente” *Ibidem*, p.68.

Lips? Would they were clyster-pipes for your sake!"⁴⁸

Serpieri commenta questo passo definendo l'atteggiamento di Iago voyeuristico:

"Quel che sta avvenendo, un avvicinamento affettuoso tra i due, decodificato in chiave erotica e non cortese, viene incontro al suo piano, ed è quindi degustato con immensa perfidia. Descrive i loro gesti e ne sollecita la continuazione in fantasmatiche allocuzioni a Cassio: che le bisbigli ancora nell'orecchio, che si baci le dita nel farle omaggio. E' un atteggiamento voyeuristico. Gode della supposta libidine dell'altro e nello stesso tempo risente della usurpazione di un posto che vorrebbe per sé."⁴⁹

Ancora una volta ci troviamo di fronte alle fantasie proiettive di uno Iago che, soffrendo una condizione di spiazzamento, è dominato dall'invidia e dal risentimento. Non potendo prendersela con Otello, al momento assente, Iago riversa tutta la sua acredine su Cassio, colui che gli ha rubato l'attenzione di Desdemona. Egli arriva persino ad augurarsi che le dita di Cassio si trasformino in cannule di clistere, in un moto di ribellione che affonda le sue radici nel fatto di essere stato relegato per l'ennesima volta in secondo piano.

Il secondo monologo di Iago, a conclusione della scena prima del secondo atto, costituisce un ulteriore passo in avanti nella ricerca delle cause nascoste del suo odio verso il Moro. Questo monologo ha l'aspetto di un vero e proprio gomitolo aggrovigliato, di cui è possibile districare la fitta trama solo se si riescono a sciogliere uno ad uno i fili che lo compongono. Qui

⁴⁸ "Le prende la mano. Sì, ben fatto, bisbiglia pure: con una ragnatela piccola come questa prenderò una mosca grossa come Cassio: Sorridi, sorridi: ti acchiapperò con i tuoi stessi salamelecchi. Dici bene, è proprio così. Se trucchi come questi riescono a strapparti dalla tua luogotenenza, sarebbe stato meglio che non ti fossi baciato così spesso le dita, come fai ora, recitando la parte del cicisbeo. Benissimo, un bel bacio, magnifica galanteria. Proprio così. Ma di nuovo con le dita sulle labbra? Vorrei che fossero clisteri!" Ivi.

⁴⁹ A. SERPIERI, *op. cit.*, p.62.

emergono motivazioni che non erano mai state sfiorate in precedenza, ma il modo particolare in cui Iago espone i suoi pensieri li rende ancora più confusi e contraddittori. Vale la pena riportare il monologo nella sua interezza per vedere più da vicino i diversi punti nei quali esso si articola:

“That Cassio loves her, I do well believe’t:
That she loves him, ’tis apt and of great credit.
The Moor – howbeit that I endure him not –
Is of a constant, loving, noble, nature,
And, I dare think he will prove to Desdemona
A most dear husband. Now, I do love her too;
Not out of absolute lust – though peradventure
I stand accountant for as great a sin-
But partly led to diet my revenge
For that I do suspect the lusty Moor
Hath leaped into my seat, the thought whereof
Doth, like a poisonous mineral, gnaw my inwards,
And nothing can, or shall, content my soul
Till I am evened with him, wife for wife;
Or failing so, yet that I put the Moor
At least into a jealousy so strong
That judgement cannot cure. Which thing to do
If this poor trash of Venice, whom I leash
For his quick hunting, stand the putting on,
I’ll have our Michael Cassio on the hip,
Abuse him to the Moor in the rank garb _
For I fear Cassio with my night-cap too –
Make the Moor thank me, love me, and reward me
For making him egregiously an ass
And practising upon his peace and quiet,
Even to madness. ’Tis here, but yet confused:
Knavery’s plain face is never seen till used.”⁵⁰

⁵⁰ “Che Cassio la ami non c’è dubbio. Che lei ami lui, è naturale e verosimile. Il Moro, sebbene io non possa sopportarlo, è di natura costante, nobile, affettuosa, e credo che per Desdemona si dimostrerà un ottimo marito. Anch’io però la amo, e non per semplice lussuria (sebbene si possa

Iago inizia il suo monologo affermando che Cassio è innamorato di Desdemona, e molto probabilmente ne è ricambiato. Ciò che lo spinge ad essere così sicuro di questo fatto va rintracciato in certe affermazioni precedenti di Iago, riguardanti le indubbie doti estetiche di Cassio e i suoi modi cortesi in grado di conquistare le donne:

“A knave very voluble; no further conscion-
-able than in putting on the mere form of civil and
Humane seeming for the better compassing of his salt
And most hidden loose affection. Why, none; why, none
_ a slipper and subtle knave, a finder out of occasions;
that has an eye can stamp and counterfeit advantages,
though true advantage never present itself; a devilish
knave! Besides, the knave is handsome, young, and hath
All those requisites in him that folly and green minds
Look after. A pestilent complete knave; and the woman
Hath found him already.”⁵¹

Subito dopo Cassio, viene menzionato il Moro, di cui vengono riconosciuti i meriti, tra cui la fedeltà e la natura nobile e affettuosa. È interessante notare il fatto che Iago, pur affermando di non sopportare Otello, lodi le sue qualità proprio rivolgendosi a nessun altro che a se stesso. Infatti sappiamo bene che, generalmente, la forma del monologo permette al

accusare anche me di un peccato così grave) ma in parte spinto da un desiderio di vendetta – sospetto infatti che il Moro libidinoso sia saltato nel mio letto, e il pensiero di questo mi rode le viscere, e nulla può né potrà calmare la mia anima se non pareggio il conto, moglie per moglie; o, se non ci riesco, cercherò almeno di far piombare il Moro in una gelosia così forte che la ragione non possa guarirla. A tal fine, se questo povero cane di Venezia, che trattengo col guinzaglio perché non cacci troppo in fretta, obbedisce al mio fischio, avrò Michele Cassio con le spalle a terra, lo calunnierò presso il Moro come puttaniere (temo che anche Cassio si infili il mio berretto da notte) e insomma farò in modo che il Moro mi ringrazi, mi ami, e mi ricompensi per aver fatto di lui un gran somaro e avergli tolto la pace e la quiete fino a renderlo pazzo. L'idea c'è ma ancora confusa. Il vero volto della ribalderia si vede solo se si usa.” SHAKESPEARE, *op. cit.*, p.76.

⁵¹“Un tipo molto abile, capace di assumere un'aria civile e umana per meglio soddisfare i suoi desideri lascivi e segreti. Un tipo sottile e viscido, pronto a cogliere le occasioni favorevoli, con un occhio che sa coniare e contraffare le qualità vere che non ci sono: un essere diabolico! E inoltre è bello, giovane e ha tutte le doti di cui la leggerezza e l'inesperienza vanno a caccia. Un essere pestilenziale, una carogna. E la donna lo ha già addocchiato.” *Ibidem*, p.74.

soggetto di esprimersi più liberamente e di confessare i propri pensieri più segreti. Per questa ragione, risulta alquanto strano che lo stesso Iago, che fino ad ora non aveva fatto che sbandierare il suo odio davanti al pubblico, riconosca in privato le qualità di Otello. Non può essere che l'apparente odio di Iago sia in realtà una versione camuffata di un sentimento di ammirazione inconfessabile?

“Allo stesso modo che in quel primo monologo, Iago loda pur contro voglia il Moro, ma nel riconoscerne i meriti [...] Iago ancor più lo invidia, come dichiarerà di invidiare Cassio per tutte le sue doti, e perciò lo odia. L'invidia primaria di Iago sembra essere invidia di un Eros perduto. Infatti la sua costante aggressione all'altro trova nella lussuria che gli imputa al di là dei meriti riconosciuti,[...] la molla che lo spinge alla sua distruzione.”⁵²

Subito dopo aver elogiato il Moro, Iago scivola via su questo punto e, quasi come se volesse cambiare discorso, aggiunge una nuova motivazione a conferma del suo odio per Otello. Iago dice di essere innamorato di Desdemona, ma il modo in cui esprime questo concetto manca totalmente di coerenza logica, tanto da spingerci a credere che le sue affermazioni non abbiano neppure un fondo di verità. Infatti, nel rivelarci il suo amore per Desdemona, Iago si difende subito dal peccato di lussuria, negando fermamente che la ragione del suo amore risieda in una lussuria definita “absolute”. Proprio il negare con tutta questa insistenza una cosa di cui nessuno prima d'ora lo aveva accusato, fa pensare che le sue negazioni altro non siano che schermaglie, volte a impedire il palesarsi di verità inconfessabili.

⁵² A. SERPIERI, *op. cit.*, p.72.

“[...]qui sembra emergere, nelle forme dell’espressione, una particolare retorica della negazione che serve allo stesso soggetto per far salire alla propria coscienza ciò che apparentemente nega.[...] L’ammissione reticente veicola, tramite negazione, proprio la qualifica respinta: *absolute*. [...] La negazione gli ha permesso di rivelare il suo peccato e insieme di censurarlo con la più grande severità. Iago non può amare perché l’amore gli si connota immediatamente come lussuria animalesca, e perciò è condannato all’invidia e all’odio.”⁵³

Se non è per lussuria che Iago ama Desdemona, da dove scaturisce allora il suo amore? Iago ci fornisce subito un’altra scusa, che suona ancora più assurda della precedente: egli amerebbe Desdemona per vendetta. In questa prospettiva, l’amore per Desdemona sarebbe subordinato al suo desiderio di vendicarsi del Moro per essere saltato nel suo letto. Ancora una volta ad essere in primo piano non sono né Desdemona, né sua moglie Emilia (per la quale peraltro Iago non mostra il minimo interesse) bensì il suo rapporto conflittuale con Otello, il suo desiderio di violare Desdemona per arrivare, tramite essa, a ferire il Moro.⁵⁴ Il piano di Iago è quello di iniettare al suo padrone il veleno della gelosia fino a farlo diventare pazzo. Serpieri fa notare come, fino ad un certo punto del monologo, Iago non ripresenti il progetto già abbozzato nel primo monologo, che prevedeva l’intervento di Cassio come pedina necessaria a scatenare la gelosia di Otello. La ragione di questa mancanza potrebbe essere la seguente:

“Egli vorrebbe non avere intermediari nella sua lotta con Otello, che è fatta di estraniamento totale e identificazione segreta, di censura della libidine e di desiderio dell’altrui libidine, di impotenza e di volontà di potenza. Il piano, già prima prefigurato, che comporta la funzione dell’intermediario Cassio e che sarà poi quello effettivamente adottato, viene riproposto solo a partire dal

⁵³ *Ibidem*, p.74.

⁵⁴ *Ibidem*, p.75.

v.298, come seconda alternativa, che tuttavia, proprio perché ha un intermediario, dovrà essere scelta, in modo che tutta l'azione di Iago su Otello possa essere indiretta [...] e possa pertanto basarsi su simulacri e non su fatti, su segnali dislocati e non su segni referenziali.”⁵⁵

Infatti la figura di Cassio viene chiamata in causa quasi in chiusura di monologo assieme a quella di Roderigo, che dovrà eseguire gli ordini impartiti da Iago così come farebbe un cane. L'alfiere lascia che si profili il dubbio che anche Cassio l'abbia tradito con la moglie, tramite l'inciso che dice “(temo che anche Cassio si infili il mio berretto da notte)”. Ancora una volta, come già era accaduto con Otello, la modalità con la quale Iago allude al tradimento, rimanda alla spoliatura di un tipo di funzione puramente sessuale. Iago non sembra essere geloso di Emilia, ma non sopporta il fatto di essere stato spodestato di ciò che dovrebbe appartenergli, che si concretizza nelle immagini del posto tra le lenzuola e del berretto da notte. Il piano architettato da Iago prevede un' articolazione tale, da permettergli di vendicarsi di due persone diverse in un colpo solo. Il fatto di annerire la figura di Cassio agli occhi di Otello dipingendolo come un traditore, gli dà tanta più soddisfazione nella misura in cui, più l'immagine di Cassio subirà una forte degradazione, più lui potrà avvicinarsi al suo odiato e amato mediatore. Le parole “farò in modo che il Moro mi ringrazi, mi ami e mi ricompensi per aver fatto di lui un gran somaro e avergli tolto la pace e la quiete fino a renderlo pazzo” non hanno solo un significato ironico, ma svelano buona parte di quel desiderio indicibile che tormenta Iago nel suo profondo: il desiderio di essere accolto tra le braccia del mediatore e di esserne amato. Come vedremo, Iago riuscirà ad avvicinarsi sempre più al suo mediatore Otello solo per via negativa, vale a dire solo a

⁵⁵ Ivi.

condizione di provocare la sua distruzione. Man mano che Otello sprofonderà sempre più nel dubbio che gli corroderà l'anima, Iago diventerà per lui un punto di riferimento indispensabile.

Il modo di agire di Iago in tutta la tragedia, non si basa su fatti realmente accaduti. Lo strumento privilegiato da questo personaggio per incidere sulla realtà è il linguaggio, la parola. Se da un punto di vista estetico, così come da un punto di vista sessuale, Iago non può competere con Cassio per quanto riguarda la bellezza, e con Otello in quanto a virilità, Iago possiede però un proprio punto di forza che sta nella sua superiorità intellettuale. Infatti egli si mostra un abile maestro nel manovrare a suo piacimento le persone che gli ruotano attorno. Ciò che maggiormente stupisce, di Iago, è il fatto che egli riesca a riprodurre in realtà ciò che si svolge all'interno della sua mente, senza fare nulla di particolare, ma solo dicendo le parole giuste al momento giusto. Non c'è personaggio, all'interno della tragedia, che non venga ingannato dall'apparente integrità morale di questo essere diabolico dai mille volti diversi. Che Iago venga considerato e definito "onesto" da tutti in moltissime occasioni, è significativo, e sta a conferma del suo indiscutibile talento nel mistificare la realtà. Il suo linguaggio, tutto volto all'inganno, fa sfoggio di una serie di figure retoriche in cui prevale la litote e la sospensione di senso. Iago afferma fingendo di negare, dice e non dice, suggerisce idee per poi ritrattare subito dopo quanto ha appena detto, lascia filtrare immagini che colpiscono l'ascoltatore, ma senza mai dare l'impressione di essere troppo diretto. Accanto a questo uso obliquo e indiretto del linguaggio, di cui Iago si avvale principalmente nel terzo atto per insinuare il dubbio nella mente del Moro, sta tutto un altro tipo di modalità espressiva che attinge al

campo semantico del sesso. Qui abbondano immagini violente e bestiali, metafore oscene e bestemmie. La figura retorica privilegiata in questo caso è l'ipotiposi, tecnica retorica che permette di dare uno straordinario rilievo ad un avvenimento, al punto da "teatralizzarlo nella mente dell'ascoltatore."⁵⁶ Grazie a questa figura retorica dal fortissimo impatto emotivo sull'ascoltatore, Iago riesce a far vedere, attraverso le parole, situazioni in corso di svolgimento. Ne è un esempio il passo in cui Iago, per impressionare la mente di Brabanzio, gli fa balenare davanti agli occhi l'immagine del Moro che, nello stesso momento in cui loro sono intenti a parlare, sta montando sua figlia come un vero e proprio caprone. Ritornando alla parola, si può osservare come, in questa tragedia, essa venga piegata nelle direzioni più diverse, presentandosi in una veste sempre nuova. Agostino Lombardo, noto anglista e americanista, sottolinea, nella sua "Introduzione" alla sovraccitata edizione dell'*Otello*, come la parola sia la vera e propria protagonista di tutta la tragedia:

"Strumento e insieme oggetto la parola, in *Otello*, copre interamente lo spazio, agisce e insieme patisce, e viene affrontata, anatomizzata, in tutti i suoi aspetti, in tutte le sue possibilità e ambiguità. Così è attraverso di essa che il male penetra nel mondo, lo corrompe e distrugge. Tutto l'agire di Iago,[...] si compie per mezzo della parola"⁵⁷

A partire dal terzo atto in poi, il veleno delle parole di Iago comincerà a lavorare sulla mente di Otello, distruggendone il precario equilibrio fino a condurlo alla pazzia. È interessante notare che la progressiva disgregazione

⁵⁶ A. SERPIERI, *op. cit.*, p.21.

⁵⁷ A. LOMBARDO, Introduzione a *Otello*, *op. cit.*, p.5.

di Otello come eroe, si legge innanzitutto nella crisi che colpisce il suo linguaggio:

“E invero l’azione distruttiva di Iago si rivolge innanzitutto al linguaggio del Moro. Questo si configura, all’inizio della tragedia, come bellezza, armonia, espressione e difesa dei valori del cuore, della vita dei sentimenti, dell’amore. È il linguaggio del Giardino, dell’Eden nel quale Iago penetra. E se a questa penetrazione segue la cacciata di Otello, la distruzione della sua psiche, il crollo del suo mondo, tale caduta si identifica con la distruzione del suo linguaggio. La bella retorica del Moro, la sua elaborata sintassi, il rotondo edificio verbale che egli sa innalzare [...] si incrinano, cedono, vanno a pezzi. Allo stravolgimento morale che segue alla nascita in lui della gelosia, corrisponde uno stravolgimento linguistico; le parole si imbarbariscono, si imbestiano; la melodiosa sonorità dei primi discorsi si frantuma, si fa ritmo spezzato, ansimante. Nello spazio teatrale cadono suoni aspri e inumani, le parole della follia, sillabe disgregate.”⁵⁸

Se è vero che il linguaggio di Otello subisce una radicale metamorfosi dopo essere entrato in contatto con il rovello del dubbio insinuato dell’alfiere, a Iago accade la stessa identica cosa. Si assiste ad una sorta di contaminazione tra i due personaggi, che si ripercuote anche a livello linguistico. Per fare un esempio, subito dopo aver ideato lo stratagemma del fazzoletto, Iago vede sopraggiungere Otello, ormai divorato dall’incertezza e pronuncia le seguenti parole: “Look where he comes! Not poppy, nor mandragora /nor all the syrups of the world, / shall ever medicine thee to that sweet sleep / which thou owed’st yesterday.”⁵⁹. Ecco quanto Serpieri osserva a proposito di questo passo:

⁵⁸ *Ibidem*, p.6.

⁵⁹ “L’avevo detto. Eccolo che viene! Né il papavero, né la mandragora, né tutti i sonniferi del mondo ti potranno guarire e ridarti quel dolce sonno che avevi ieri”. SHAKESPEARE, *op. cit.*, p.138.

“È un linguaggio alquanto incongruo per Iago, non solo nelle scelte lessicali ma anche e soprattutto nella ampia voluta musicale del discorso che articola un senso ridondante. Insomma, sembra un discorso da Otello, che potrebbe far pensare che, come il Moro acquista sempre più il suo linguaggio, egli, a sua volta, prenda a prestito da lui certi tipici stilemi.”⁶⁰

L'avvicinarsi del mediatore sembra dare un tale appagamento a Iago che egli può finalmente smettere di scrutare nel suo tormento esistenziale per concentrarsi solo ed esclusivamente sul mediatore. Infatti, dal terzo atto in poi, i contorti monologhi che avevamo incontrato in precedenza, (che svelavano seppur nascondendoli, i fantasmi che infestano la mente di Iago) tendono a semplificarsi notevolmente. Al centro del loro interesse non c'è più la caccia alle motivazioni nascoste, ma l'interesse per il progredire dell'azione. Iago riesce a smettere di pensare alla propria condizione di spiazzamento, solo riversando ciò che lo spaventa e lo tormenta sull'altro. Il suo ragionamento sembra essere il seguente: “se io sono roso dall'invidia e dalla gelosia per non poter essere altro da quello che sono, se io mi sento spodestato della mia funzione di maschio da te che ti presenti come l'incarnazione della virilità; io dovrò fare di te un giocattolo nelle mie mani, dovrò farti provare quello che provo io all'ennesima potenza, fino a distruggerti.” La logica di Iago non fa una piega; quanto più il suo complesso universo psichico appare disordinato e confuso, tanto più il suo intelletto è dotato di una sistematicità e di una lucidità straordinarie.

Nel solo spazio di un atto, precisamente il terzo, Iago è già riuscito nel suo intento di far crollare ogni certezza nel Moro e ciò, solo ed esclusivamente grazie alle sue parole. Ma manca ancora qualcosa per convincere

⁶⁰ A. SERPIERI, *op. cit.*, p.120.

definitivamente Otello che Desdemona lo tradisca con Cassio. Manca la cosiddetta “ocular proof”, che Iago è già riuscito a procurarsi grazie ad una serie di circostanze fortuite. Il fazzoletto, è sicuramente un elemento importante nello sviluppo della tragedia ma, a mio avviso, esso riveste solo una funzione secondaria, che va ad aggiungersi alla funzione determinante costituita dalle parole di Iago. Otello vuole vedere per essere sicuro, in realtà non si rende conto che ha già visto; sono state proprio le parole di Iago a fargli vedere un'altra realtà che, paradossalmente, appare più vera di quella reale. Serpieri pone l'accento sull'importanza dell'elemento visivo all'interno dell'opera:

“Questo paradigma del *vedere* percorre tutta l'opera. Desdemona ha *visto* cosa è veramente Otello, il nero, il barbaro, entrando nella sua mente; Iago ha fatto *vedere* a Brabanzio, con l'uso della ipotiposi, la copula bestiale cui è sottoposta sua figlia, e soprattutto *ha visto* lui stesso da *voyeur* una ossessiva sconcezza della sessualità, e ha contagiato Otello che a sua volta comincia a *vedere* le stesse oscenità nella sua immaginazione; e infine [...] il pubblico stesso è invitato a più riprese a volgere lo sguardo immaginario verso quel letto matrimoniale escluso alla vista e così spesso nominato e alluso. Il fazzoletto diventerà, con tutto il suo carico simbolico, il mediatore reale, anche se assente, di tutto questo incrociarsi fantasmatico di sguardi.”⁶¹

Alla richiesta da parte di Otello, di una prova che sancisca definitivamente la veridicità dei suoi sospetti, Iago risponde con una battuta che richiama in causa la lussuria sfrenata di Desdemona, prospettando dinanzi ai suoi occhi l'immagine della donna nell'atto di venire montata: “And

⁶¹ A. SERPIERI, *op. cit.*, p.123.

may. But how? How satisfied, my lord? / Would you, the supervisor, grossly gape on? / Behold her topped?"⁶²

È evidente che Iago si stia prendendo la sua rivincita sul Moro, facendolo sentire usurpato del proprio ruolo con Desdemona. È come se l'alfiere volesse trasferire il proprio dramma esistenziale su un'altra persona; per sentire meno la propria impotenza, egli fa sì che essa diventi una condizione condivisa, e per di più condivisa con il mediatore. Ma questo non basta ancora per dargli soddisfazione, e Iago continua ad avvelenare la mente di Otello con immagini sconce:

"It were a tedious difficulty, I think,
To bring them to that prospect. Damn them then
If ever mortal eyes do see them bolster
More than their own. What then? How then?
What shall I say? Where's satisfaction?
It is impossible you should see this,
Were they as prime as goats, as hot as monkeys,
As salt as wolves in pride, and fools as gross
As ignorance made drunk. But yet, I say,
If imputation and strong circumstance,
Which lead directly to the door of truth,
Will give you satisfaction, you might have't."⁶³

In risposta alla crescente insistenza di Otello che domanda una prova, Iago, che ha già tra le mani quella fornita dal fazzoletto, indugia nel mostrarla al suo padrone. E' come se l'alfiere si divertisse a lasciare il Moro col fiato

⁶² "E potete esserlo. Ma come? Come essere certo, mio signore? Volete come un guardone, a bocca spalancata, vederla mentre viene montata?" SHAKESPEARE, *op. cit.*, p.142.

⁶³ "Sarebbe difficile e penoso, credo, esporli a tale vista. Maledetti, se mai occhi mortali oltre i loro li vedessero abbrancati. E allora? Come? Che posso dire? Dov'è la certezza? È impossibile che riusciate a vedere questo, fossero anche lascivi come capre, infoiati come scimmie, sconci come lupi in amore, e poveri idioti che l'ignoranza ha reso ubriachi. Eppure, dico, se l'imputazione e forti indizi che conducono dritti alla porta della verità vi bastano come prova, potete averla." *Ibidem*, pp.142-144.

sospeso, per gustarsi solo all'ultimo l'effetto devastante che la citazione del fazzoletto produrrà nella sua mente. Non contento, Iago vuole ridurre Otello allo stremo prima di infliggergli il colpo mortale. E' in quest'ottica che va letto l'episodio relativo al sogno di Cassio, inventato da Iago di sana pianta, ma con una tale dovizia di particolari da apparire tremendamente vero agli occhi del già sconvolto Otello. Iago afferma di essere stato testimone di un sogno di Cassio, in cui egli lasciava intendere la propria relazione segreta con Desdemona:

"I do not like the office,
But sith I am entered in this cause so far –
Pricked to't by foolish honesty and love –
I will go on. I lay with Cassio lately,
And being troubled with a raging tooth
I could not sleep.
There are a kind of men so loose of soul
That in their sleep will mutter their affairs:
One of this kind is Cassio.
In sleep I heard him say 'Sweet Desdemona,
Let us be wary, let us hide our loves' ;
And then, sir, would he gripe and wring my hand,
Cry 'Oh sweet creature!' and then kiss me hard,
As if he plucked up kisses by the roots,
That grew upon my lips; then laid his leg
Over my thigh, and sighed and kissed, and then
Cried 'Cursed fate that gave thee to the Moor!'"⁶⁴

⁶⁴ "L'incarico non mi piace; ma poiché sono ormai tanto entrato in questa storia, spinto da sciocca onestà e dall'amore, andrò avanti. Recentemente ho dormito con Cassio e, tormentato com'ero da un furioso mal di denti, non sono riuscito a prender sonno. Ci sono uomini che non trattengono l'anima e che nel sonno borbottano i loro affari: di questa specie è Cassio. Nel sonno gli ho sentito dire: 'Dolce Desdemona, stiamo attenti, nascondiamo il nostro amore!' E poi, signore, afferra e stringe la mia mano e grida: 'Dolce creatura!' e mi bacia con violenza come se volesse sradicare i baci che crescevano sulle mie labbra; e poi mi mette una gamba sulla coscia, e sospira, e bacia, e infine grida: 'Destino maledetto, che ti ha dato al Moro!'" Ivi.

Questo sogno, che viene falsamente addebitato a Cassio, è in realtà una pura e semplice creazione della mente di Iago. Esso contiene degli elementi estremamente interessanti, che acquistano un senso più profondo solo se messi in relazione con tutta la serie di spostamenti e inversioni di ruolo fantasticati da Iago nel corso dell'intera tragedia. Infatti, non è la prima volta che assistiamo a scene nelle quali l'alfiere sogna di occupare posti appartenenti ad altre persone. Finora le sue fantasie proiettive si erano limitate a Otello, per le ragioni che già conosciamo, e a Cassio, invidiato non solo per il suo titolo di luogotenente, ma anche per il piacevole aspetto estetico e per la sua vicinanza con il mediatore. Ma adesso, con questo sogno, si giunge al culmine dello straniamento, con uno Iago che, per la prima volta, arriva ad occupare il posto di Desdemona. Il pretesto del sogno consente a Iago di operare quest'ultima sostituzione in modo indiretto e di nascondere la natura perversa di un tale sdoppiamento. Per Iago, essere Desdemona significa essere al centro dei pensieri del Moro, significa essere l'unico beneficiario del suo amore, la sua ragione di vita. E non è un caso che Iago, abile interprete del cuore umano, scelga proprio di sostituirsi a lei nello slancio che lo porta verso il mediatore. Questo è il limite estremo fino al quale l'alfiere potesse spingersi, l'ultima sua disperata dichiarazione d'amore, che non verrà mai compresa. Inoltre, trovarsi al posto di Desdemona permette a Iago di sentirsi oggetto del desiderio di Cassio, ricevere i suoi baci appassionati e le sue manifestazioni amorose. Insomma, ricoprendo il posto di Desdemona, Iago è riuscito in un solo colpo a ricevere le attenzioni dei due uomini di cui è invidioso. Ecco come Serpieri riassume i tratti che

compongono la libidine di Iago a partire dall'inizio, fino ad arrivare a questo punto:

"[...] la libidine di Iago è libidine *della* libidine altrui (impotenza e invidia del campione superfallico, il Moro, condannato come il diavolo), ed è libidine *nella* libidine altrui (voyeurismo fantasmatico, ossessiva rappresentazione della copula in atto), e anche libidine dell'altro (con tracce di omosessualità latenti), e infine, è libidine dell'Io come volontà di potenza nel sottomettere gli altri (narcisismo funambolico)[...] si hanno più o meno tutte le caratteristiche di una sessualità perversa, che lo induce a negare l'Eros in nome del Thanatos. È un personaggio osceno sessuofobico: tipico ossimoro psicologico da leggersi dentro i parametri di una rigida cultura puritana che censura ogni manifestazione della carne proiettando all'esterno tutte le oscenità represses."65

Dopo essersi trastullato con questa messinscena del sogno di Cassio, Iago può finalmente tirare fuori il suo asso nella manica ed esibire la storia del fazzoletto. Com'è naturale per un personaggio come Iago, egli non rinuncia alle sue tattiche reticenti durante la conversazione con il Moro:

"IAGO

Nay, but be wise: yet we see nothing done,

She may be honest yet. Tell me but this:

Have you not sometimes seen a handkerchief,

Spotted with strawberries, in your wife's hand?

OTHELLO

I gave her such a one: 'twas my first gift.

IAGO

I know not that: but such a handkerchief –

I am sure it was your wife's – did I today

See Cassio wipe his beard with."66

⁶⁵ A. SERPIERI, *op. cit.*, p.127.

⁶⁶ "IAGO Controllatevi. Ancora non vediamo niente di certo. Può essere onesta. Ma ditemi: avete mai visto un fazzoletto ricamato di fragole in mano a vostra moglie? OTHELLO Un fazzoletto simile gliel'ho dato io: fu il mio primo dono. IAGO Questo non lo so, ma con un tale fazzoletto –

Fingendo di ignorare l'importanza attribuita dal Moro a quel fazzoletto, in realtà Iago sa già in anticipo quale reazione di orrore provocheranno le sue parole nella mente di Otello. Ormai totalmente sconvolto e distrutto, al Moro non resta più nulla da fare se non votarsi alla vendetta. Sebbene egli non abbia ancora avuto la "ocular proof", le seguenti parole ci mostrano come le insinuazioni di Iago abbiano già avuto una tale presa su di lui, da fungere come prova che basta a se stessa: "Now do I see 'tis true."⁶⁷ Che Otello usi il verbo vedere, sta a conferma del fatto che, arrivati a questo punto, il racconto fantastico di Iago ha già raggiunto un tale grado di verosimiglianza, da essere sovrapposto al piano del reale. La fine del terzo atto decreta la vittoria del servo sul padrone, con uno Iago che riesce ad ottenere la carica di luogotenente, oltre alla piena fiducia che il suo mediatore ormai ripone in lui. Ma siamo davvero sicuri che questo basti a dargli soddisfazione? Lo sviluppo della tragedia ci porta a rispondere al quesito in modo negativo:

"L'alfiere ha ottenuto quello che voleva [...] ma il suo desiderio, come si è visto, si spinge molto più in là. Ora che ha reso servo il padrone lo deve definitivamente distruggere. La scena si chiude proprio con una sua battuta ambigua v.482 'I am your own forever' [Sono vostro per sempre], e cioè sono il tuo fedele servitore, con evidente ironia, ma, anche, io sono il tuo stesso io, io sono entrato in te. La proiezione è compiuta. Otello vivrà come tragedia ciò che Iago custodiva e censurava in se stesso come fantasma di sesso e di morte."⁶⁸

A questo aggiungerei la seguente osservazione: avvicinatosi sempre più al suo mediatore, Iago si rende conto di non poter cambiare il proprio essere con quello di Otello. Anche volendo, egli non sarà mai il nero, il barbaro, l'eroe

sono sicuro che era di vostra moglie – ho visto Cassio, oggi, asciugarsi la barba" SHAKESPEARE, *op. cit.*, p.146.

⁶⁷ "Ora vedo che è vero" Ivi.

⁶⁸ A. SERPIERI, *op. cit.*, p.131.

della virilità. Così Iago, appurato il fatto di non poter diventare Otello, si avvale di una tattica inversa: egli farà sì che il Moro diventi Iago. Spogliandolo di tutti i suoi attributi e di tutte le sue certezze, Iago riuscirà a trasformare il valoroso, virile e iperbolico Otello in un essere turbato e sessuofobico, perseguitato dal mostro della gelosia.

Il quarto atto ruota attorno all'ennesimo inganno di Iago nei confronti di Otello. Sfruttando un'occasione che si presenta estremamente favorevole per i suoi fini, Iago chiede ad Otello di assistere, in disparte, ad una scena in cui egli cercherà di spronare Cassio a parlare della sua relazione con Desdemona. Iago invita il suo padrone a interpretare la mimica di Cassio che, a suo dire, abonderà di risolini e sberleffi. In realtà l'argomento della conversazione non verterà su Desdemona, ma su Bianca, una volgare sgualdrina con la quale Cassio ha una relazione. Anche qui, tutto si svolge secondo i piani di Iago: le battute dei due uomini riguardanti la sgualdrina Bianca sono interpretate da Otello come se fossero dirette a lui, ed egli se ne indigna con convinzione. Come se anche il destino avesse deciso di prendersi gioco del Moro, proprio in quel momento sopraggiunge Bianca, che porta in mano il fazzoletto di cui avrebbe dovuto copiare il ricamo. Questa è la "ocular proof", l'ultimo colpo di genio della mente perversa di Iago:

"Tutti questi segni o segnali sono doppi, aperti al vero e al falso: il loro significato dipende solo dalla ricezione, dalla prospettiva e dal sistema di attese del destinatario. E il destinatario, Otello, è stato indotto da varie tecniche argomentative e retoriche a leggerli nel senso sbagliato sul piano

dell'intreccio reale e nel senso voluto dalla *fabula* di Iago che, punto per punto, ha invaso quell'intreccio.”⁶⁹

Stiamo per avvicinarci lentamente alla conclusione della tragedia e a quel quinto atto che vedrà la caduta definitiva dell'eroe, che va di pari passo con lo smascheramento dell'intrigo architettato dall'alfiere. Nel quinto atto assistiamo ad un brusco aumento della tensione drammatica; Iago, che si è cacciato in un affare più grande di lui, rischia adesso di essere doppiamente smascherato. Questa duplice minaccia gli viene sia da Roderigo, che comincia a dare segni di insofferenza per il nullo risultato finora ottenuto con Desdemona, che da Cassio, il quale potrebbe essere interpellato dal Moro e risolvere così l'equivoco. Già alla fine del quarto atto Iago aveva valutato questi rischi proponendo una soluzione estrema che prevedeva l'eliminazione alternativa di Cassio o Roderigo. Nel passo che segue, Iago ci offre un ultimo assaggio della sua mentalità perversa nel monologo che chiude la lunga serie di soliloqui incontrati nel corso della tragedia:

“I have rubbed this young quat almost to the sense,
And he grows angry. Now, whether he kills Cassio,
Or Cassio him, or each do kill the other,
Every way makes me gain. Live Roderigo,
He calls me to a restitution large
Of gold and jewels, that I bobbed from him
As gifts to Desdemona
It must be not. If Cassio do remain
He hath a daily beauty in his life
That makes me ugly: and besides, the Moor
May unfold me to him – there stand I in much peril.”⁷⁰

⁶⁹ *Ibidem.*, p.149.

⁷⁰ “Ho strofinato questo brufolo fino a gonfiarlo e adesso sta scoppiando. Ora, sia che lui uccida Cassio, o Cassio lui, o che ciascuno uccida l'altro, io ci guadagno. Se Roderigo vive, mi chiederà di restituirgli tutto l'oro e i gioielli che ho preso come doni per Desdemona. Non deve accadere. Se

La motivazione che giustifica la necessaria morte di Roderigo non fa una piega. Il bisogno di sbarazzarsene, risponde ad una pura logica di interessi: se Roderigo vivrà Iago dovrà restituirgli tutti i beni che questi gli aveva donato e che, molto probabilmente, l'alfiere ha già dissipato per i suoi fini personali. Se possiamo accettare la prima motivazione, non riusciamo a fare altrettanto con quella successiva, riguardante le ragioni tese a giustificare l'uccisione di Cassio. Ciò che maggiormente disturberebbe Iago se Cassio restasse in vita, sarebbe il fatto di dover fare i conti con la sua bellezza, al confronto con la quale Iago uscirebbe sempre perdente:

"Sia pure in maniera ellittica, emerge ancora una volta la sua complessa psicologia. Il suo odio per Cassio è legato a un confronto che lo vede perdente. Lo invidia, ma non solo e tanto perché gli aveva preso il grado di luogotenente, che ora è suo!; lo invidia per la sua bellezza costante, quotidiana e direi diurna allo stesso tempo (daily) di fronte a cui non può che sentirsi sempre più brutto e notturno.[...] Ed ecco che ora viene fuori la sua invidia a un livello assoluto, quello di un confronto esistenziale in cui è lui ancora una volta a perdere, ma a perdere tutto. Dunque, il motivo sociale della ingiusta discriminazione [...] ha radici ben più profonde dell'attribuzione di un grado militare. Otello ha forse scelto Cassio per la sua daily beauty, scartando lui come non all'altezza: si tratta di un torto che va al di là di questioni contingenti. Come per il superfallico Moro, Iago ha per Cassio un sentimento aggroviato di attrazione/repulsione, identificazione/estraniazione. Cassio è il bello, il galante, il codificato, il conscio alla luce del sole; Iago è il brutto, l'emarginato, il represso, l'inconscio nel buio della notte. Deve distruggerli entrambi, lui e Otello, per affermare la sua negazione di quei valori e di quelle qualità su cui ha perso da sempre."⁷¹

Dunque Cassio dovrebbe morire per cessare di offuscare Iago con la sua bellezza. Si tratta sicuramente di una conclusione assurda, impossibile da

rimane Cassio, c'è nella sua vita una bellezza che mi rende brutto: e inoltre con lui il Moro potrebbe smascherarmi. Il pericolo è grande. No, deve morire." SHAKESPEARE, *op. cit.*, p.224.

⁷¹ A. SERPIERI, *op. cit.*, p.172.

accettare, tant'è che lo stesso Iago ne avverte le deboli premesse, aggiungendo subito dopo la motivazione più superficiale coincidente con il timore di venire smascherato. A mio avviso, l'invidia di Iago per le doti estetiche di Cassio va in qualche modo ricondotta alla sua invidia primaria per il Moro. Nella sua immaginazione, la bellezza di Cassio avrebbe colpito anche Otello, e proprio per questo Iago ne è tanto più geloso.

Nella seconda scena del quinto atto l'azione precipita, qualcosa nei piani di Iago va storto; Cassio, che avrebbe dovuto morire, resta solo ferito e l'uccisione di Desdemona da parte di Otello ha un risvolto inaspettato. Infatti, subito dopo aver assassinato Desdemona, Otello ha un confronto con Emilia, la moglie di Iago, durante il quale entrambi scoprono con grande amarezza di essere stati ingannati da quest'ultimo. Contrariamente a quanto Iago aveva previsto, non sono né Roderigo né Cassio a denunciarlo, ma la minaccia arriva da un fronte inaspettato, che vede protagonista Emilia. Precedentemente resasi complice del furto del fazzoletto, pur senza sapere per quale fine il marito l'avesse usato, ora Emilia si ribella con tutte le sue forze alla serie di terrificanti menzogne inventate da Iago per prendere in trappola il Moro. La causa della morte di Desdemona è un affronto troppo grande perché resti sepolto sotto un mare di bugie. E allora Emilia parla, pagando con la sua stessa vita una rivelazione scottante. In un impeto di rabbia Iago la uccide ma ormai è stato smascherato irrimediabilmente. La parabola di Iago è terminata, Otello è stato distrutto e alle tante parole dette dall'alfiere durante la tragedia fa riscontro la chiusura del sipario e il subentrare del silenzio. Otello cerca risposte, vuole sapere che cosa ha spinto Iago ad agire in quel modo, ma l'alfiere si chiude in se stesso pronunciando queste ultime parole:

“Demand me nothing; what you know, you know:
From this time forth I never will speak word.”⁷²

Non è un caso che Iago, un personaggio che durante tutto il dramma ha agito principalmente per mezzo del linguaggio, chiuda la sua ultima battuta con il termine “parola”. Come ben sappiamo i motivi di Iago sono inconfessabili, tant’è che egli non riesce a rivelarli neppure a se stesso, se non sotto forma di espressioni enigmatiche che richiedono un’attenta interpretazione. L’alfiere non confesserà mai al suo mediatore l’attrazione che prova verso di lui e il suo desiderio di emulazione resterà per sempre nascosto dietro la maschera rassicurante dell’odio e avvolto nel silenzio:

“È la definitiva barriera del senso in questa tragedia di profondissimi sensi. Il silenzio di Iago va a coprire tutto. Si tratta di una battuta straordinaria, in linea con la complessa personalità di questo agente del male [...] solo un drammaturgo dalla prodigiosa intuizione del profondo, qual’è Shakespeare, poteva sbarrare così radicalmente il senso; anche al rischio, che da uomo di teatro gli risultava certo evidente, di deludere le aspettative del pubblico impaziente di sapere per potersi mettere l’anima in pace condannando il furfante con l’etichetta di un male circoscritto. In questo modo, invece, il pubblico resta coinvolto, non trova un rassicurante capro espiatorio: è condannato all’ambiguità del non detto, e viene implicato fino in fondo. Perché qual’è il suo *dicibile* rapporto con lo straniero, l’altro, il barbaro?”⁷³

Shakespeare lascia questa domanda aperta, sta a ognuno di noi tentare di dare una risposta.

⁷² “Non chiedete nulla, quel che sapete, sapete. D’ora in avanti non dirò parola.” SHAKESPEARE, *op. cit.*, p.268.

⁷³ A. SERPIERI, *op. cit.*, pp.191-192.

2.2. Otello, l'uomo dall'iperbole infranta.

Nel presente capitolo la mia attenzione si sposta da Iago a Otello, altro grande protagonista della tragedia, per seguire l'evoluzione della sua storia sempre partendo da uno studio del linguaggio affrontato in tutte le sue trasformazioni. Otello è un personaggio che all'inizio della tragedia si configura in un modo preciso e che alla fine ritroviamo completamente cambiato. A differenza di Iago che, salvo qualche breve intervallo all'interno del dramma, riesce perfettamente a tenere a bada le proprie passioni e perfino a nasconderle, Otello non possiede lo stesso freddo autocontrollo e ne viene letteralmente travolto. Il suo temperamento passionale lo porta a vivere e a gestire le situazioni in modo estremo, nel bene e nel male, senza conoscere mezze misure. È proprio questa sua incapacità a stare nel mezzo e a ridimensionare fatti, parole e gesti che lo porterà a compiere l'assassinio di Desdemona sotto istigazione di Iago.

Questo carattere di eccessività che si riscontra nel personaggio di Otello è percepibile fin dall'inizio della tragedia, nella scena in cui egli si presenta di fronte al Doge e ai senatori richiamato per alcuni affari di stato. Alla seduta si presenta anche Brabanzio, il nobile veneziano di cui Otello ha sposato la figlia, che, su tutte le furie per l'accaduto, vuole che venga fatta giustizia per l'affronto subito. Questo fatto è funzionale a introdurre fin da subito una serie di accuse a carico di Otello, dalle quali egli dovrà cercare di difendersi. Otello è il barbaro, il negro, l'outsider che ha osato avvicinarsi troppo ai limiti di un mondo che non gli appartiene, sfidando le convenienze e i pregiudizi dell'epoca. Brabanzio lo assimila ad un diavolo, uno stregone che ha

conquistato sua figlia tramite incantesimi e pratiche demoniache. Otello fa dunque una delle sue prime apparizioni pubbliche in circostanze che lo vedono colpevole e ciò non può che aumentare il suo senso di angoscia, in un ambiente nel quale egli già si sente discriminato. Chiamato a discolparsi, Otello pronuncia delle parole che lasciano trasparire la sua “ansia da prestazione”; egli deve autorappresentarsi e dare un’immagine di sé che sia in grado di farlo sentire accettato all’interno della società e della cultura che lo accoglie:

“Most potent, grave and reverend signors,
My very noble and approved good masters,
That I have ta’en away this old man’s daughter,
It is most true; true I have married her;
The very head and front of my offending
Hath this extent, no more. Rude am I in speech
And little blessed with the soft phrase of peace;
For since these arms of mine had seven years’ pith
Till now some nine moons wasted, they have used
Their dearest action in the tented field;
And little of this great world can I speak
More than pertains to feats of broil and battle ,
And therefore little shall I grace my cause
In speaking for myself. Yet, by your gracious patience,
I will a round unvarnished tale deliver
Of my whole course of love: what drugs, what charms,
What conjuration and what mighty magic –
For such proceedings I am charged withal –
I won his daughter.”⁷⁴

⁷⁴ “Potentissimi, gravi e reverendi signori, miei nobilissimi e provati buoni padroni, che io ho portato via la figlia a questo vecchio, è vero. E’ vero, l’ho sposata, e tutta l’estensione della mia offesa non va oltre questo. Il mio linguaggio è rude e poco favorito dalla frase rotonda della pace, perché dal tempo in cui queste mie braccia avevano la forza di sette anni e fino a circa nove lune fa, esse hanno compiuto le azioni più care sul campo di battaglia, e poco io posso dire di questo grande mondo che non riguardi fatti di guerra e scontri. Poco quindi adorerò la mia causa parlando di me stesso. Tuttavia, con il vostro grazioso consenso, racconterò la storia franca e

Otello non si tira indietro di fronte alle accuse che gli vengono mosse, ma al contrario ammette con coraggio la sua unione con Desdemona pur respingendo la calunnia di stregoneria. Subito dopo si scusa per il suo linguaggio, relegandosi da solo in una posizione di inferiorità conseguente al fatto di essere uno straniero alle prese con una lingua e un sistema di valori che non gli appartengono.⁷⁵ Nonostante tutto, il linguaggio di cui Otello fa sfoggio non ha nulla da invidiare a quello dei suoi giudici; egli infatti, come scrive Serpieri, “adopera uno stile alto e possente, dimostra un respiro metrico e ritmico da eroe umanistico, una spiccata capacità retorica e un ampio repertorio di moduli epici.”⁷⁶ In attesa della testimonianza di Desdemona, convocata per confermare la versione dei fatti esposta da Otello, il Moro offre ai suoi ascoltatori un lungo resoconto della sua vita su cui vale la pena soffermarsi:

“Her father loved me, oft invited me,
 Still questioned me the story of my life
 From year to year – the battles, sieges, fortunes
 That I have passed.
 I ran it through, even from my boyish days
 To th’very moment that he bade me tell it:
 Wherein I spake of most disastrous chances,
 Of moving accidents by flood and field,
 Of hair-breadth scapes l’t’h’imminent deadly breach,
 Of being taken by the insolent foe,
 And sold to slavery; of my redemption thence,
 And portance in my travels’ history:
 Wherein of antres vast and deserts idle,
 Rough quarries, rocks, and hills whose heads touch heaven,

disadorna del mio intero percorso d’amore: e di che droghe, incantesimi, scongiuri, e di quale magia potente – perché di questo sono accusato – mi sono avvalso per conquistare sua figlia.” SHAKESPEARE, *op. cit.*, pp.32-34.

⁷⁵ A. SERPIERI, *op. cit.*, p.31.

⁷⁶ Ivi.

It was my hint to speak – such was the process:
 And of the Cannibals that each other eat,
 The Anthropophagi, and men whose heads
 Do grow beneath their shoulders. This to ear
 Would Desdemona seriously incline;
 But still the house affairs would draw her thence,
 Which ever as she could with haste dispatch
 She'd come again, and with a greedy ear
 Devour up my discourse [...]"⁷⁷

Prima di iniziare il racconto vero e proprio delle sue avventure, Otello, sia pure in maniera implicita, fa un appunto a Brabanzio, il quale in precedenza aveva mostrato un vivo interesse per il passato avventuroso del Moro invitandolo in più di un'occasione a ripercorrere la sua storia. Veniamo quindi a sapere, per bocca di Otello, che chi adesso lo condanna con tanta veemenza, era stato una volta uno dei suoi più appassionati ammiratori. Questo fatto non può essere trascurato nella ricerca delle motivazioni che spingono Desdemona tra le braccia del Moro. Anche Desdemona, così come il padre, è stata sedotta dal potere straordinario che possiedono le parole di Otello, è stata rapita dalla magia che scaturisce dall'evocazione di un mondo fantastico e lontano. Abbiamo qui un tipico esempio di desiderio mimetico, ovvero un desiderio modellato su quello di un altro:

⁷⁷ "Suo padre mi amava, spesso mi invitava, e sempre mi chiedeva la storia della mia vita di anno in anno: le battaglie, gli assedi, le fortune che ho incontrato. E io la percorrevo tutta, dai miei giorni di ragazzo fino al momento in cui mi chiedeva di raccontarla. Parlai dunque delle vicende più disastrose, di avventure emozionanti per mare e per terra, di fughe per un capello prima di una breccia mortale, della mia cattura da parte di un amico insolente, della mia vendita come schiavo e poi del mio riscatto. Facendogli la storia dei miei viaggi ebbi modo di parlare di antri vasti e di deserti spenti, di grotte pietrose, di rocce e montagne le cui teste toccano il cielo, e poi dei Cannibali, che si mangiano l'un l'altro; degli Antropofagi e di uomini ai quali il capo cresce sotto le spalle. Desdemona era ansiosa di ascoltare queste cose, ma le faccende domestiche la tenevano lontana. Appena però poteva in fretta liberarsi, ritornava e con avido orecchio divorava il mio discorso" SHAKESPEARE, *op. cit.*, pp.36-38.

“A far innamorare Desdemona di Otello è il modo accattivante con il quale egli racconta le proprie avventure esotiche. Il padre di lei condanna violentemente il ‘bovarismo’ della figlia, ma è evidente che pure lui è vittima della stessa tendenza. Brabanzio vuole che nella scelta del marito la figlia segua il suo desiderio e non il proprio. Paradossalmente, è proprio quello che accade. È Brabanzio, e non Desdemona a invitare in casa sua Otello per la prima volta, e lo fa palesemente per lo stesso motivo che poi porterà la figlia a sposare il Moro: egli si appassiona ai racconti di Otello molto prima che affascinino Desdemona. [...] Brabanzio non le aveva certamente mai confessato di essere affascinato da Otello e da ciò che egli rappresenta, ma ciò nonostante aveva trasmesso la propria passione alla figlia in modo efficace. Non aveva avuto bisogno di parlare, trattandosi di desiderio, il linguaggio può essere tutto e può essere niente. [...] Senza pronunciare una sola parola, il desiderio può circolare da padre a figlia, e viceversa.”⁷⁸

Il racconto che Otello fa delle sue avventure si avvicina molto ai toni e ai registri appartenenti allo stile epico, tanto che si ha quasi l'impressione di assistere al dispiegarsi di “una lunga odissea sul modello del racconto di Ulisse alla corte di Alcino.”⁷⁹ All'interno del racconto non mancano elementi dall'inconfondibile impronta fantastica: ne sono esempi la menzione dei Cannibali o degli Antropofagi, esseri mostruosi dalle sembianze disumane. Davanti agli occhi dei suoi ascoltatori, ansiosi di assaporare questi particolari dal gusto esotico, Otello assume le sembianze di un eroe venuto da lontano a raccontare storie incredibili:

“Ma Otello non fa né più né meno che rappresentare la sua vicenda, di eroe passato per molte prove e molte umiliazioni, nel quadro della retorica epica, da una parte, e della letteratura di viaggi, dall'altra, entrambe tipiche della cultura cui ha avuto accesso. La sua identità sta tra due mondi, il magico della

⁷⁸ R. GIRARD, *Shakespeare, il teatro dell'invidia*, Adelphi, Milano 1998, pp.295-296.

⁷⁹ A. SERPIERI, *op. cit.*, p.35.

cultura d'origine [...] e la tradizione epica e favolistica della cultura d'arrivo: il suo racconto ne è il risultato.”⁸⁰

Otello prosegue la sua lunga esposizione ricordando come Desdemona lo avesse più volte pregato di narrarle la sua meravigliosa storia per intero, e di come egli avesse acconsentito sentendosene lusingato. Egli così descrive la reazione della giovane fanciulla alle sue parole:

“My story being done,
she gave me for my pains a world of sighs:
she swore, in faith 'tis was strange, 'tis was passing strange,
'Twas pitiful, 'tis was wondrous pitiful;
She wished she had not heard it, yet she wished
That heaven had made her such a man. She thanked me,
And bade me, if I had a friend that loved her,
I should but teach him how to tell my story,
And that would woo her. Upon this hint I spake:
She loved me for the dangers I had passed,
And I loved her, that she did pity them
This only is the witchcraft I have used.
Here comes the lady: let her witness it.”⁸¹

Da qui ben si capisce il genere di stregoneria operata da Otello su Desdemona. Al contrario di quanto Brabanzio vuole far credere, Desdemona non è stata irretita né da potenti droghe, né da arti proibite, ma il suo amore per Otello non è che il risultato dello straordinario potere che le parole di lui hanno avuto sul suo cuore. È interessante notare come la giovane fanciulla

⁸⁰ *Ibidem*, p.36.

⁸¹ “Finita la mia storia, lei compensò le mie pene con un mondo di sospiri; giurava che era strana, molto strana, ed era pietosa, straordinariamente pietosa; avrebbe desiderato non averla ascoltata e insieme che il Cielo avesse fatto di lei un simile uomo. Mi ringraziò e mi chiese, ove un mio amico si innamorasse di lei, di insegnargli a dire la mia storia: questo la avrebbe conquistata. Al che parlai: lei mi amò per i pericoli che avevo corso e io la amai perché ne aveva compassione. Questa è la sola stregoneria che ho usato. Ecco la signora: fatela testimoniare” SHAKESPEARE, *op. cit.*, p.38.

arrivi persino ad esprimere il desiderio di subentrare al posto del Moro per vivere direttamente sulla sua pelle le stesse incredibili avventure. Questo desiderio è molto probabilmente lo stesso che a suo tempo aveva provato il padre Brabanzio nell'appassionarsi alle vicende del Moro, ma mentre nel vecchio senatore esso resta sepolto ad un livello inconscio, Desdemona ha il coraggio di renderlo esplicito, dichiarando la propria voglia di essere l'altro.

Dunque la parola è di nuovo protagonista in questa tragedia che dimostra come il linguaggio possa essere piegato nelle più svariate direzioni e giungere alle conclusioni più inaspettate. Nel capitolo precedente avevamo già visto in che modo le parole di Iago fossero riuscite a incidere sulla realtà tanto da deformarla a suo piacimento; adesso assistiamo allo sbocciare di una storia d'amore che "nasce dalla parola e si suggella nella parola".⁸² In entrambi i casi, la parola ricopre un ruolo determinante nello svolgersi dell'azione; essa, con il suo impalpabile corpo astratto, è capace di scatenare le passioni più violente, come la gelosia nel caso di Otello, o l'amore in quello di Desdemona:

"Questa magia della parola è il tema di fondo del dramma. Una magia che si biforca: qui è la magia positiva di Otello che conduce all'amore, presto sarà la magia negativa di Iago che si genera dall'odio e porta all'odio. [...] E' dunque il linguaggio ad articolarsi, tra Otello e Iago, in due direzioni esemplarmente opposte e secondo due fondamentali modalità retoriche antitetiche, e tuttavia ruotanti sull'asse affermazione/negazione: la modalità iperbolica e la modalità litotica. La magia discorsiva di Otello è costituita, fino alla scena della tentazione e in parte anche oltre, di enfasi e amplificazioni stilistiche; quella di Iago è fatta di reticenze, slittamenti, sospensioni e compressioni stilistiche. Se la prima porta all'affermazione, all'epos e all'eros, la seconda è tramata di negazione, detrazione, spiazzamento, e volge al thanatos. E ancora: alla prima afferiscono processi introiettivi, alla seconda processi proiettivi. Fra le due

⁸² A. SERPIERI, *op. cit.*, p.39.

magie si sviluppa l'oscillazione più spettacolare del dramma, al livello della strutturazione retorica delle forme del contenuto (agganciate ai relativi codici epocali) e delle forme dell'espressione (nei relativi linguaggi)."⁸³

Ma ritorniamo per un attimo allo svolgersi dell'azione. Dopo l'intervento di Desdemona, che si schiera apertamente dalla parte del marito, Brabanzio è costretto ad arrendersi all'evidenza. Il Doge, che sa quanto gli sia indispensabile Otello nell'imminente guerra contro i Turchi, cerca di allentare la tensione creatasi con un discorso che suona alquanto ipocrita al padre derubato della figlia. I suoi consigli sono quelli di chi, non essendo stato toccato in prima persona, vuole fare la parte del saggio che sa come gestire simili affronti. Riassumendo, il Doge dice che è inutile piangere sul latte versato e che Brabanzio farebbe più dispetto ai suoi offensori se mostrasse una serena indifferenza verso il torto subito. Seccato da questa ipocrita saggezza, Brabanzio replica nei seguenti termini:

"So let the Turk of Cyprus us beguile,
We lose it not so long as we can smile; [...]
These sentences, to sugar or to gall
Being strong on both sides, are equivocal.
But words are words; I never yet did hear
That the bruised heart was pieced through the ear.
I humbly beseech you proceed to th'affairs of state."⁸⁴

La battuta di Brabanzio non può che farci sorridere, se mettiamo in relazione il suo severo giudizio sul potere delle parole con quanto è appena successo. Egli afferma che le parole non possono niente di fronte ad un cuore

⁸³ *Ibidem*, pp.39-40.

⁸⁴ "Che allora il Turco ci tolga Cipro: purché sorridiamo, noi non la perdiamo. [...] Equivoche sono queste sentenze capaci di dare il dolce e l'amaro. Ma le parole sono parole: non ho mai sentito che il cuore ferito perforando l'orecchio venisse guarito. Vi prego, tornate agli affari di stato" SHAKESPEARE, *op. cit.*, p.42.

ferito; ma se davvero è così, com'è che Otello è riuscito proprio con l'aiuto di quelle a conquistare sua figlia Desdemona? In realtà Brabanzio, sebbene non voglia ammetterlo neppure a se stesso, sa bene quale esca potente siano le parole, essendovi rimasto impigliato anche lui molto tempo prima che lo facesse Desdemona.

Il secondo atto si apre con l'arrivo a Cipro. Otello tarda ad arrivare, e tutti, compreso il governatore, mostrano grande apprensione per la sorte incerta del valoroso Moro. Ma finalmente Otello arriva, accolto da calorose manifestazioni d'affetto. A differenza di Venezia, Cipro appare un ambiente più aperto al diverso, meno intriso di pregiudizi e per questo più congeniale al Moro per sentirsi accettato. La prima battuta che egli pronuncia nel vedere Desdemona lì ad attenderlo è, da un punto di vista linguistico, in linea con lo stile argomentativo altisonante già incontrato in precedenza:

"It gives me wonder great as my content
To see you here before me. O, my soul's joy!
If after every tempest come such calms,
May the winds blow till they have wakened death,
And let the laboring bark climb hills of seas,
Olympus-high, and duck again as low
As hell's from heaven. If it were now to die,
'Twere now to be most happy; for I fear
My soul hath her content so absolute
That not another comfort like to this
Succeeds in unknown fate."⁸⁵

⁸⁵ "Il mio stupore è grande come la mia gioia nel vederti qui prima di me: o felicità dell'anima mia! Se dopo ogni tempesta viene una tale quiete, possano i venti soffiare fino a destare la morte, e la nave affaticata scalare montagne di mari, alte come l'Olimpo e ricadere come l'inferno dal cielo. Se si dovesse morire ora, il momento sarebbe il più felice, perché io temo che la mia anima provi una gioia così assoluta che un conforto simile a questo non ci sarà nel fato sconosciuto" *Ibidem*, p.70.

Si tratta di un passo in cui è possibile rintracciare echi che richiamano la cultura d'appartenenza di Otello, come può essere il pensiero della morte che fa capolino da dietro una gioia smisurata. Il suo modo di esprimersi appare sempre eccessivo e sopra le righe, tende all'evocazione di immagini estreme, come quella delle onde del mare che raggiungono un'altezza pari a quella delle montagne dell'Olimpo:

“Lo snodo delle immagini, le scandite misure ritmiche, l'enfasi iperbolica su opposizioni assolute – tempesta/bonaccia, alto/basso, cielo/inferno, vita/morte, felicità/disperazione – caratterizzano compiutamente la sua peculiare poesia nella rappresentazione delle passioni e la ‘musica’ del suo eloquio. [...] Ma l'alto iperbolico, che va fino a toccare l'Olimpo, si chiude nell'iperbolico basso dell'inferno [...] Ed è questa inversione a preparare il pensiero della morte dentro la grande espansione della vita. Così l'Eros conosce, in una profetica premonizione, l'opposto del Thanatos che si profila sinistramente nello sconosciuto fato [...]”⁸⁶

È come se Otello avvertisse, in questo momento di massima felicità, un primo sentore negativo di ciò che il futuro ha in serbo per lui. E in effetti, questo brevissimo istante di gioia non è che il triste preludio della tragedia imminente. La musica di Otello sta per essere scordata, ridotta a un debole sibilo, a una nota stonata. L'azione distruttrice di Iago sta per abbattersi su di lui, sul suo linguaggio, sulla sua capacità di ragionare. Come sappiamo, è nel terzo atto che Iago compie la sua magia negativa su Otello, trasformandolo nel profondo e inquinando il suo linguaggio. Ma le prime avvisaglie di un simile cambiamento sono già presenti alla fine del secondo atto. Qui, Iago mette a dura prova la pazienza di Otello, scatenando una zuffa tra Cassio e Montano proprio nella notte dedicata ai festeggiamenti per la disfatta della

⁸⁶ A. SERPIERI, *op. cit.*, pp.63-64.

flotta turca. Per l'ennesima volta, Otello è costretto ad allontanarsi dal letto matrimoniale, tante volte evocato nel corso della tragedia, per andare a ripristinare l'ordine tra i suoi uomini. Alle domande insistenti di Otello, che pretende di sapere cosa sia successo, nessuno riesce a fornire una spiegazione esaustiva dell'accaduto e questo basta a farlo innervosire:

"Now, by heaven,
My blood begins my safer guides to rule,
And passion, having my best judgement collied,
Assays to lead the way. Zounds, if I stir,
Or do but lift this arm, the best of you
Shall sink in my rebuke. Give me to know
How this foul rout began, who set it on;
And he that is approved in this offence,
Though he had twinned with me, both at a birth,
Shall lose me. What! In a town of war
Yet wild, the people's hearts brimful of fear,
To manage private and domestic quarrel
In night, and on the court and guard of safety,
'Tis monstrous. Iago, who began't?"⁸⁷

In questa battuta Otello sembra aver perso tutto d'un tratto la moderazione e l'equilibrio mostrati in precedenza. Per un attimo, non è più la ragione a guidarlo ma un istinto primitivo che scorre nelle sue vene. È la natura, che, costretta da troppo tempo entro rigide norme comportamentali che lo straniero ha cercato di introiettare e di far sue, rischia ora di esplodere

⁸⁷ "Per il cielo, ora il mio sangue comincia a governare il corso più sicuro della mia ragione, e l'ira, dopo aver oscurato il mio giudizio, cerca di guidar lei il cammino. Cristo, se mi muovo o alzo appena questo braccio, i migliori tra voi subiranno la mia punizione. Fatemi sapere com'è cominciata questa sporca rissa, e chi s'è dimostrato colpevole dell'offesa: fosse pure mio fratello gemello, nato con me, mi avrà perduto. Ma come! In una città fortificata, ancora inquieta, con i cuori del popolo colmi fino all'orlo di paura, scatenare liti domestiche e private, di notte, e nella sede sicura del corpo di guardia? E' mostruoso. Iago, chi ha cominciato?" SHAKESPEARE, *op. cit.*, p.92.

con tutta la sua forza. Ma i tempi non sono ancora maturi perché Otello si trasformi nel barbaro tanto condannato dalla società veneziana.

È a partire della scena terza del terzo atto che il veleno di Iago comincia ad insinuarsi nella mente del Moro con un effetto quasi immediato su di lui. Sebbene Iago sia un vero e proprio artista nell'indurre Otello a credere ciò che lui vuole fargli credere, egli sa perfettamente di lavorare su un terreno propizio. Il sistema di valori sul quale si regge la personalità del Moro è fragile, precario. Otello è prima di tutto uno straniero che ha dovuto inserirsi in un mondo che non è il suo, conformandosi agli usi e ai costumi di una realtà che non gli appartiene. La sua pretesa totalizzante di entrare a far parte di un ambiente chiuso e selettivo come quello veneziano, si scontra continuamente con ostacoli di ogni sorta, che gli fanno sentire tutta la sua inadeguatezza. Otello è dilaniato da due impulsi contrastanti: quello che lo porta ad esibire il sostrato della sua cultura d'origine tramite immagini e racconti che afferiscono al suo vecchio io, e quello che lo induce a rigettare il suo passato per recitare la parte del veneziano acquisito. Tra queste due tendenze opposte, è possibile rintracciare un meccanismo per cui la discriminazione e il rifiuto che pesano su di lui da parte della società che lo accoglie lo spingono ad esibire il suo altro io, quello che rivive attraverso il ricordo del suo passato:

“Ma tanta rovina [...] non è dovuta soltanto all'azione di Iago. Come la parola di Iago trova terreno propizio nella credulità, nell'ingenuità di Otello [...] così la disgregazione di Otello è prodotta dal suo stesso linguaggio. A renderlo cieco [...] non è soltanto l'abilità dialettica, istrionica, linguistica di Iago ma è il suo stesso rapporto con la parola. Perché è la parola di Otello a creare un muro tra lui e la realtà, rendendo la realtà opaca e perciò incontrollabile. È una parola,

infatti, ormai divaricata dalla cosa, [...] una creazione immaginaria, un prodotto dell'illusione che crea a sua volta illusione, un'architettura retorica con cui il Moro costruisce se stesso come eroe, come amante [...] E il suo stesso amore per Desdemona, e di Desdemona per lui, non nasce tanto dalla realtà quanto dal linguaggio, dal 'racconto' che Otello fa delle proprie peripezie e pericoli e imprese. È per questo che Otello vive veramente, come uomo se non come soldato, nel passato – il suo elemento è il linguaggio della nostalgia e della memoria, come per Don Chisciotte, ed è attraverso tale diaframma che egli si muove nel reale e nel presente, senza perciò vederlo, senza comprenderlo [...] così precipitando nella follia.”⁸⁸

Dunque per Agostino Lombardo anche Otello è in parte responsabile della sua caduta, egli infatti: “diventa vittima di Iago perché è troppo credulo, è cieco di fronte alla realtà, non sa leggere il mondo. È immerso con la nostalgia e la memoria, in un suo remoto, quasi favoloso passato di gloria e regalità e magia.”⁸⁹

Concentriamoci ora sul percorso che porta alla disgregazione della figura di Otello, prestando particolare attenzione al cambiamento che la vicinanza di Iago provoca nel suo linguaggio. La scena della tentazione si apre con un dialogo tra Cassio e Desdemona che ruota attorno alla richiesta del giovane fiorentino di essere reinserito al suo posto di luogotenente. Desdemona si mostra comprensiva e rassicura il giovane che intercederà per lui affinché rientri nelle grazie del marito. Nel mentre sopraggiungono Iago ed Otello, e Cassio, sentendosi a disagio, si allontana velocemente. Prendendo spunto da questa scena, è qui che ha inizio il memorabile scambio tra Otello e Iago:

“IAGO

Ha! I like not that.

⁸⁸ A. LOMBARDO, Introduzione a *Otello*, op. cit., p. VII.

⁸⁹ A. LOMBARDO, *L'eroe tragico moderno: Faust, Amleto, Otello*; Donzelli editore, Roma 1996, p.62.

OTHELLO

What dost thou say?

IAGO

Nothing, my lord; or if – I know not what.

OTHELLO

Was not that Cassio parted from my wife?

IAGO

Cassio, my lord? No, sure, I cannot think it

That he would sneak away so guilty-like.

Seeing you coming.

OTHELLO

I do believe 'twas he."⁹⁰

Da questo breve scambio, già si capisce quale sarà la tattica privilegiata da Iago per insinuare il sospetto nel Moro. Fingendo di non voler dire quello che dice, egli suggerisce l'esatto contrario di quello che nega tramite la figura retorica della litote:

"Dal punto di vista del modello della comunicazione, una volta che il mittente abbia costruito una fabula fantasmatica da propinare al destinatario, il metodo litotico è tra i più sottili nella articolazione del senso ai fini di persuasione obliqua. L'interlocutore, infatti, attirato dallo spiraglio che la litote apre e chiude sulla fabula, è inevitabilmente portato a supplire, con il lavoro della sua mente, i significati sospesi, i segmenti narrativi interdetti. E proprio a causa di questa sua fatica sarà infine indotto a ritenere verissima l'intera trama, avendola strappata, con estremo acume!, alla reticenza dell'altro."⁹¹

L'intera scena della tentazione è un susseguirsi di spiragli aperti che stimolano la curiosità dell'ascoltatore, di porte socchiuse che lasciano intravedere il contenuto di una stanza per poi richiudersi di colpo, sbarrando

⁹⁰ "IAGO Ah! Questo non mi piace. OTELLO Che cosa dici? IAGO Niente, mio signore; cioè - non so. OTELLO Non era Cassio che salutava mia moglie? IAGO Cassio, mio signore? Certamente no, non posso credere che strisciasse via con aria colpevole vedendovi arrivare. OTELLO Credo che fosse lui" SHAKESPEARE, *op. cit.*, p.112.

⁹¹ A. SERPIERI, *op. cit.*, p.97.

l'accesso al nostro sguardo. In questo caso, la porta semiaperta si affaccia sulla mente di Iago, che, abile usciere, lascia entrare e uscire a suo piacimento il visitatore sbalordito che vorrebbe vedere e sapere di più:

“OTHELLO

What dost thou think?

IAGO

Think, my lord?

OTHELLO

Think, my lord! By heaven, he echoes me,

As if there were some monster in his thought

Too hideous to be shown. Thou dost mean something.

I heard thee say even now, thou lik'st not that,

When Cassio left my wife. What didst not like?

And when I told thee he was of my counsel

In my whole course of wooing, thou cried'st 'Indeed!'

And didst contract and purse thy brow together,

As if thou then hadst shut up in thy brain

Some horrible conceit. If thou dost love me,

Show me thy thought.”⁹²

Otello percepisce lo sbarramento del senso che Iago gli sta opponendo e implora il suo carnefice di svelargli i suoi pensieri. Allo stesso tempo si mostra insofferente verso i trucchetti adottati da Iago per tenerlo sulle spine. Otello:

“Ha individuato tutti i suoi trucchi, ma ne è già stato contaminato, ha avuto la prima percezione fantasmatica di un ‘mostro’ innominabile sepolto nella mente di Iago, un pensiero orrendo rinchiuso nel suo cervello affinché non

⁹² “OTELLO Che cosa pensi? IAGO Penso, mio signore? OTELLO Penso mio signore? Per il cielo, mi fai da eco, come se nel suo pensiero ci fosse un mostro troppo odioso per mostrarlo. Tu hai in mente qualcosa. Proprio ora, mentre Cassio si congedava da mia moglie ti ho sentito dire che non ti piaceva? E quando ti ho detto che lui sapeva durante tutto il mio corteggiamento, hai esclamato: ‘Davvero!’ e hai stretto e corrugato la fronte come per chiudere nel cervello un qualche pensiero orrendo. Se mi ami rivelami ciò che pensi” SHAKESPEARE, *op. cit.*, pp. 118-120.

veda la luce. Ha capito tutto, le tecniche, le clausole, il senso negato; ma ha capito *come* voleva Iago; ha capito che il mostro riguarda *lui* da vicino.”⁹³

Iago gode segretamente nel sentirsi pregare, vuole contaminare la mente di Otello a poco a poco e risponde con una battuta perfettamente in linea con i procedimenti retorici afferenti alla negazione esaminati fin’ora:

“Good my lord, pardon me;
Though I am bound to every act of duty,
I am not bound to that all slaves are free to:
Utter my thoughts. Why, say they are vile and false?
As where’s that place whereinto foul things
Sometimes intrude not? Who has a breast so pure,
But some uncleanly apprehensions
Keep leets and law-days, and in session sit
With meditations lawful?”⁹⁴

Egli sembra prendersi una rivincita sul suo padrone che, adesso, pende dalle labbra del servo, ansioso di scoprire cosa gli stia nascondendo. È interessante notare come Otello, nel rielaborare le informazioni sparse che Iago dissemina qua e là, non ritenga che quelle in cui il filtro della negazione si fa sentire con più forza. La negazione più assoluta di Iago viene decodificata da Otello come verità ancor più incontrovertibile, proprio grazie all’ostacolo che Iago cerca di opporre al suo svelarsi. Iago si chiede quale sia il palazzo che non nasconda cose sudicie e, paragonando la propria mente ad un tale palazzo, suggerisce l’idea che in ogni palazzo (per inferenza persino in quello nel quale si trova Otello) potrebbero nascondersi le stesse oscenità:

⁹³ A. SERPIERI, *op. cit.*, p.102.

⁹⁴ “Mio buon signore, perdonatemi. Sebbene io sia tenuto a ogni atto di obbedienza non sono tenuto a ciò da cui sono liberi gli stessi schiavi. Dar voce ai miei pensieri? Ebbene, diciamo che sono vili e falsi. Dov’è il palazzo in cui qualche volta non s’infiltrano cose turpi? Quale uomo ha un petto così puro in cui sospetti indegni non tengano udienza, sedendo a giudizio con pensieri virtuosi?” SHAKESPEARE, *op. cit.*, p.122.

“ E non a caso usa l’immagine del palazzo, abitazione non per servi ma per padroni, che sotto la sua magnificenza alberga locali marci in cui si intrudono *foul things*; il verbo usato, *to intrude*, allude allo strisciare, in cantine o segrete, di animali repellenti come topi e rospi.”⁹⁵

Ma ecco che finalmente, dietro alle ripetute insistenze di Otello, Iago si decide a nominare il tarlo che si annida nella sua mente. L’effetto che ne consegue è ancor più sorprendente nella misura in cui giunge con voluto ritardo a confermare i sospetti del già dubbioso Otello:

“O beware, my lord, of jealousy!
It is the green-eyed monster, which doth mock
The meat it feeds on. That cuckold lives in bliss
Who certain of his fate loves not his wronger,
But O, what damned minutes tells he o’er,
Who dotes yet doubts, suspects yet fondly loves!”⁹⁶

Iago sa perfettamente dove andare a parare per colpire nel profondo il suo signore e usa tutto il suo ingegno a tal fine. La gelosia viene qui raffigurata come un mostro dagli occhi verdi; la scelta del verde, il colore generalmente associato all’invidia più che alla gelosia, potrebbe essere giustificata dal fatto che Iago, personaggio per eccellenza divorato dall’invidia, dia un proprio volto al sentimento della gelosia equiparandolo a quello che ben conosce dell’invidia. Lo stesso modo in cui descrive lo stato d’animo del geloso, caratterizzato da spinte contrastanti (“Who dotes yet doubts, suspects yet fondly loves!”) fa pensare che egli conosca bene questo sentimento. Gli basta nominare la gelosia perché Otello ne venga subito

⁹⁵ A. SERPIERI, *op. cit.*, p.106.

⁹⁶ “Guardatevi, mio signore, dalla gelosia! E’ il mostro dagli occhi verdi che schernisce la carne di cui si nutre. Beato vive il cornuto che, certo del suo destino, non ama chi gli fa torto. Ma oh! Quali minuti maledetti conta chi stravede eppure dubita, sospetta eppure ama con passione” SHAKESPEARE, *op. cit.*, p.124.

invaso dalla testa ai piedi. Sebbene il Moro si sforzi di negare il suo turbamento, l'enfasi che mette nel cercare di mostrarsi indifferente alle insinuazioni di Iago prova tutto il contrario:

“ 'Tis not to make me jealous
To say my wife is fair, loves company,
Is free of speech, sings, plays, and dances well:
Where virtue is, these are more virtuous.
Not from mine own weak merits will I draw
The smallest fear or doubt of her revolt,
For she had eyes and chose me. No, Iago,
I'll see before I doubt [...]”⁹⁷

Da queste parole emerge un netto contrasto tra le doti della moglie e gli scarsi meriti posseduti da Otello. Un debole conforto gli viene dal constatare che Desdemona l'ha scelto e amato per quello che è, cioè, da quanto finora inferito, non bello, né giovane e per di più nero. Ma questa magra consolazione non dura che un attimo, basta qualche nuova insinuazione di Iago a far crollare interamente la sua autostima. Quando, a distanza di poche battute, ritroviamo Otello da solo sulla scena, ci imbattiamo in un uomo profondamente cambiato:

“This fellow's of exceeding honesty,
And knows all qualities with a learned spirit
Of human dealings. If I do prove her haggard,
Though that her jesses were my dear heart-strings,
I'd whistle her off, and let her down the wind
To prey at fortune. Haply, for I am black
And have not those soft parts of conversation

⁹⁷ “[...]non divento geloso se dicono che mia moglie è bella, sa parlare, canta, suona e danza bene: dove c'è la virtù queste sono doti tanto più virtuose. Né trarrò dai miei scarsi meriti il minimo timore o il dubbio che mi tradisca. Lei aveva gli occhi e ha scelto me. No Iago: prima di dubitare vedrò” *Ibidem*, p.126.

That chamberers have; or for I am declined
 Into the vale of years – yet that’s not much –
 She’s gone: I am abused, and my relief
 Must be to loathe her. O, curse of marriage!
 That we can call these delicate creatures ours
 And not their appetites! I had rather be a toad
 And live upon the vapour of a dungeon
 Than keep a corner in the thing I love
 For others’ uses. Yet ’tis the plague of great ones;
 Prerogated are they less than the base.
 ’Tis destiny unshunnable, like death:
 Even then this forked plague is fated to us
 When we do quicken. ”⁹⁸

È evidente che la trasformazione è già avvenuta. Lo si capisce non solo dal contenuto del discorso, ma anche dal tipo di linguaggio utilizzato, carico di immagini violente e a sfondo sessuale che ricordano molto da vicino il modo di esprimersi di Iago. Desdemona viene assimilata ad un uccello rapace a caccia di prede; non sono più la sua dolcezza e il suo candore ad essere messi in risalto, ma la sua ipotetica lussuria. Questo modo di vedere la donna amata sotto un'altra luce, altro non è che il risultato di quella “magia negativa” che Iago ha operato su Otello. Infatti, in questo monologo, il Moro sembra attingere a un registro che non gli appartiene, a dimostrazione dell'avvenuta contaminazione tra i due linguaggi. Otello prosegue con i toni dell'autocommiserazione, cercando le ragioni del supposto tradimento di

⁹⁸ “Quest’uomo è di rara onestà, e legge con sapienza in tutti i movimenti dell’anima umana. Se lei mi si dimostra un falco, fossero i suoi lacci le corde amate del mio cuore, la scaccerei con un fischio giù nel vento a cercar la sua preda alla ventura. Forse perché sono nero e nel conversar non possiedo i toni soavi che hanno i cortigiani, o perché sto declinando nella valle degli anni – anche se non troppo – se n’è andata, mi ha tradito, e il mio sollievo deve consistere nell’odiarla. Oh maledizione del matrimonio, per cui possiamo chiamare nostre queste creature delicate ma non le loro voglie. Preferirei essere un rospo e vivere nei miasmi di una cella che avere un angolo nella cosa che amo usata dagli altri. E tuttavia questa è la piaga dei grandi: hanno meno privilegi degli umili. È un destino inevitabile come la morte, questa piaga forcuta ci è assegnata col nascere” *Ibidem*, p.132.

Desdemona nell'enumerazione delle proprie carenze fisiche ("for I am black"), culturali/lessicali ("I have not those soft parts of conversation that chamberers have") e anagrafiche ("or for I am declined into the vale of years"). Maledice il matrimonio che fa illudere l'uomo di possedere interamente la donna amata senza però avere il controllo delle sue pulsioni sessuali (in lingua originale appetites). Nell'ultima parte del monologo, il disgusto di Otello per la sfrenata lussuria femminile sfocia nell'evocazione dell'immagine di un rospo, animale viscido e putrido. Sembra quasi che arrivati a questo punto non sia più Otello a parlare, ma Iago:

"È pertanto la parola di Iago che lo contagia, scatenandogli una passione in cui, non a caso, comincia a usare frammenti immaginativi che il tentatore gli ha trasmesso. Evoca un animale repellente, il rospo, e lo colloca in un luogo che è metafora del segreto, del nascosto, echeggiando l'immagine usata da Iago ai vv.140-44 'As where's that place whereinto foul things / Sometimes intrude not?' Le *foul things* diventano il *toad*; gli scantinati, impliciti nelle parole di Iago, diventano una *dungeon*; meglio essere un rospo dentro i vapori di una cella segreta che mantenere una parte di sé – *corner*, immagine astratta che sta per il suo sesso – dentro 'the *thing* I love', la parte più segreta dell'amata Desdemona, che si apre a ospitare altri uomini."⁹⁹

È evidente che Otello è ormai entrato nel modo di pensare, parlare e sentire dell'altro, abbandonando i propri toni alti e magniloquenti per cadere nel basso e nel volgare suggeritogli da Iago. Pur non avendo ancora prove certe che dimostrino la colpevolezza di Desdemona, Otello sente già di appartenere a quella categoria di grandi uomini destinati a portare la piaga del tradimento.

⁹⁹ A. SERPIERI, *op. cit.*, pp.117-118.

Arrivati a questo punto, vorrei fermarmi un attimo per riflettere su un punto che mi preme particolarmente. Nel corso di questa analisi mi sono concentrata molto sul tema della parola, soffermandomi principalmente su due figure centrali della tragedia: Iago e Otello. Ho esaminato dettagliatamente i rispettivi modi di esprimersi di questi personaggi per concludere che, se il linguaggio di Otello si incentra principalmente sulla figura retorica dell'iperbole, quello di Iago è caratterizzato dalla negazione e dalla litote. Ora, noi sappiamo che l'*Otello* è un dramma che mette in scena un inganno, un inganno che si basa essenzialmente sulle parole. Sono le parole a mentire, esercitando su di noi quella che si può definire "seduzione linguistica". Che cosa significa questa espressione? Ce lo spiega Harald Weinrich nel saggio intitolato *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*:

"Con lo stesso diritto con cui si dice della lingua che pensa e fa della poesia, in vece nostra si può, stando a Friedrich Kainz, dire anche che mente per noi. Egli conia a questo proposito l'espressione 'seduzione linguistica.' Significa che il nostro pensiero si muove lungo direttive linguistiche e che le menzogne della lingua costringono quindi anche il nostro pensiero a mentire. A voler prenderla sul serio, però, sono menzogne linguistiche la maggior parte delle figure retoriche come gli eufemismi, le iperboli, le ellissi, le anfibologie, le forme e le formule della cortesia, l'enfasi, l'ironia, le espressioni tabù, gli antropomorfismi, ecc. Alla verità non rimane nella lingua che uno stretto sentiero, costituito probabilmente dalla frase dichiarativa nuda e cruda, prediletta dalla logica."¹⁰⁰

In *Otello* frasi dichiarative nude e crude se ne trovano ben poche, mentre abbondano le costruzioni retoriche sopra elencate insieme ad altre che qui non vengono nominate. Tanto Otello, quanto Iago sono vittime della seduzione linguistica che il linguaggio opera su di loro. È l'iperbole di Otello a

¹⁰⁰ H. WEINRICH, *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Il Mulino, Bologna 1976, p.136.

mentire e a costringere il suo pensiero a mentire ogni qual volta egli costruisce la propria immagine di eroe, aggiungendo particolari inventati che si scontrano con il reale. Sono le ripetute negazioni di Iago a far sì che, tramite la lingua, egli menta anche a se stesso, costringendolo a nascondere ciò che si cela nel suo profondo. In definitiva, è il linguaggio adoperato da questi due personaggi che conduce anche il loro pensiero a mentire. Partendo da questa prospettiva, Otello non solo viene ingannato ma si autoinganna, facendo uso di una parola “ormai divaricata dalla cosa, una creazione immaginaria, un prodotto dell’illusione che crea a sua volta illusione.”¹⁰¹

Continuando con la lettura dell’*Otello*, in particolare del terzo atto, ci rendiamo conto che, giunti a questo punto della tragedia, Otello “è entrato nel tragico, che è la condizione della coscienza dilaniata dal dubbio.”¹⁰² La sua immaginazione è a tal punto eccitata dalle parole dell’alfiere, che il Moro considera già come dato di fatto l’aver perso per sempre la donna amata e reagisce alla sua solita maniera estrema:

“I had been happy if the general camp,
Pioneers and all, had tasted her sweet body,
So I had nothing known. O, now, for ever
Farewell the tranquil mind! Farewell content!
Farewell the plumed troops and the big wars
That make ambition virtue – O, farewell!
Farewell the neighing steed, and the shrill trump,
The spirit-stirring drum, th’ear-piercing fife,
The royal banner and all quality,
Pride, pomp and circumstance of glorious war!
And, O you mortal engines, whose rude throats

¹⁰¹ A. LOMBARDO, Introduzione a *Otello*, *op. cit.*, p.VII.

¹⁰² A. SERPIERI, *op. cit.*, p. 121.

Th'immortal Jove's dread clamours counterfeit,
Farewell! Othello's occupation's gone."¹⁰³

In questo passo riemerge, con tutta la sua forza, la modalità iperbolica che risultava intaccata nel monologo precedente; ma qui si ha come l'impressione che Otello ne faccia uso per l'ultima volta, prima di congedarsi definitivamente da quel modo di leggere e interpretare il mondo. L'immagine della donna è sottoposta a una degradazione estrema, come se il dipingere Desdemona quale una puttana goduta dall'intero esercito fosse un modo di vendicarsi verbalmente del suo presunto tradimento. Otello prosegue la battuta spogliandosi del ruolo di guerriero capace e valoroso che finora l'aveva contraddistinto. Scomparso anche quest'ultimo baluardo che giustifica la sua esistenza, è come se il Moro si preparasse a decretare la propria sconfitta. Ma, prima di cadere nell'abisso che sente spalancarsi sotto i piedi, egli si aggrappa con tutte le sue forze ad un ultimo pensiero e chiede che gli venga fornita la prova definitiva del tradimento di Desdemona: "Villain, be sure thou prove my love a whore; / be sure of it: give me the ocular proof, / or by the worth of my eternal soul, / thou hadst been better have been born a dog / than answer my waked wrath."¹⁰⁴ Paradossalmente, Iago non aspettava altro che questa domanda. Per lui è arrivato il momento tanto atteso, quello in cui finalmente potrà giocare il suo asso nella manica, costituito dal fazzoletto.

¹⁰³ "Sarei stato felice se l'intero accampamento, zappatori e tutti, avesse gustato il suo dolce corpo purchè io non lo sapessi. Oh, ma ora addio per sempre, serenità della mente! Addio felicità! Addio alla truppe piumate e alle grandi guerre che fanno dell'ambizione una virtù! Oh addio! Addio ai destrieri che nitriscono, alle trombe squillanti, ai tamburi che infiammano gli animi e al piffero che perfora l'orecchio, allo stendardo regale, all'orgoglio, alle parate e a tutti i segni della guerra gloriosa! E voi, macchine di morte, le cui aspre gole contraffanno il fragore tremendo dell'immortale Giove, addio! L'impresa di Otello è terminata." SHAKESPEARE, *op. cit.*, pp.138-140.

¹⁰⁴ "Delinquente, bada bene di provare che il mio amore è una puttana. Bada bene: dammi la prova oculare o, per la mia anima immortale, sarebbe stato meglio che tu fossi nato cane piuttosto che affrontare la collera destata in me" *Ibidem*, p.140.

Questo non prima di essersi divertito ancora un po' alle spalle del Moro con il racconto del sogno di Cassio, già esaminato in precedenza. La sopportazione di Otello è giunta al limite, tanto da farlo sbottare in una violenta esclamazione contro Desdemona: "I'll tear her to pieces."¹⁰⁵

"Il suo non è più disincanto, come aveva detto all'inizio della tentazione; la soluzione non è più il suicidio, come aveva progettato in seguito: il bersaglio è ora la vita di Desdemona la cui fine immagina come uno smembramento mostruoso. Al mostruoso risponde con il mostruoso. Il processo di proiezione di una animalità sfrenata ha avuto successo: si veda, a livello lessicale, il passaggio da Iago a Otello, di immagini di animali violenti oppure osceni e repellenti. Iago ne aveva fatto ampio uso nei primi due atti; Otello, che finora non vi aveva fatto ricorso, ne evoca direttamente o obliquamente molti nel terzo e nel quarto atto."¹⁰⁶

La cosiddetta scena della tentazione si chiude con un Otello ormai preso nel vortice della gelosia che giura vendetta ai suoi traditori. Iago è riuscito nel suo intento, guadagnandosi il posto di luogotenente. Egli è riuscito a mettere in ginocchio il suo padrone, non solo metaforicamente ma anche letteralmente; infatti, verso la fine della scena, le didascalie ritraggono un Otello che si vota alla vendetta inginocchiato al cospetto di uno Iago che ordina: "Do not rise yet"¹⁰⁷. Solo dopo avergli imposto questo comando, Iago può inginocchiarsi a sua volta. Il servo ha definitivamente preso il sopravvento sul padrone.

La scena quarta del terzo atto è imperniata attorno al fulcro tematico del fazzoletto. In cerca di una verifica alle affermazioni di Iago, Otello si avvicina a Desdemona con fare sospettoso, chiedendole di prestargli il

¹⁰⁵ "La farò a pezzi" SHAKESPEARE, *op. cit.*, p.146.

¹⁰⁶ A. SERPIERI, *op.cit.*, p.128.

¹⁰⁷ "Non alzatevi ancora" SHAKESPEARE, *op. cit.*, p.148.

fazzoletto che lui le aveva donato. Ma Desdemona, che sa di averlo perso, finge di non trovarlo, consapevole del valore attribuito dal marito a quel pegno d'amore. Come previsto, Otello ne è molto contrariato e si attarda in una lunga battuta tesa a giustificare l'importanza di quel fazzoletto:

"That is a fault.
That handkerchief
Did an Egyptian to my mother give:
She was a charmer and could almost read
The thoughts of people. She told her, while she kept it,
'Twould make her amiable and subdue my father
Entirely to her love; but, if she lost it
Or made a gift of it, my father's eye
Should hold her loathed, and his spirits should hunt
After new fancies. She, dying, gave it me,
And bid me, when my fate would have me wife,
To give it her. I did so; and take heed on't:
Make it a darling, like your precious eye.
To lose or give't away were such perdition
As nothing else could match."¹⁰⁸

Si tratta di un racconto che si avvicina molto, per i toni e gli elementi magici che vi si possono scorgere, ad una di quelle favole orientali alla Shérázade. Il fazzoletto si carica di valenze simboliche; esso è una sorta di prolungamento di Otello, un oggetto che racchiude in sé l'essenza della civiltà originaria del Moro dove la componente magica ha un ruolo considerevole. L'occidentale Desdemona si mostra scettica di fronte a queste dichiarazioni;

¹⁰⁸ "È un peccato. Quel fazzoletto, lo diede a mia madre un'egiziana: era una maga e sapeva quasi leggere i pensieri della gente. Le disse che finché lo teneva l'avrebbe resa seducente e avrebbe soggiogato mio padre al suo amore, ma se l'avesse perso, o regalato, l'occhio di mio padre l'avrebbe disprezzata e il suo cuore sarebbe andato a caccia di nuove fantasie. Morendo lei lo diede a me: e mi chiese, quando il mio destino mi avesse fatto sposare, di darlo alla mia sposa. Io te l'ho dato: e tu abbine cura, tienilo caro come il tuo occhio prezioso. Perderlo o regalarlo sarebbe una colpa senza pari." SHAKESPEARE, *op. cit.*, pp.154-156.

ciò che Otello sta raccontando fa parte di un codice culturale che non le appartiene e che essa non può comprendere fino in fondo. La sua domanda "Is't possible?"¹⁰⁹ conferma la sorpresa in lei suscitata, nel sentire cose che le appaiono incredibili. Ma Otello prosegue il suo racconto, aggiungendovi dettagli dall'impronta sempre più fantastica:

"'Tis true: there's magic in the web of it.
A sibyl, that had numbered in the world
The sun to course two hundred compasses,
In her prophetic fury sewed the work:
The worms were hallowed that did breed the silk,
And it was dyed in mummy, which the skilful
Conserved of maidens' hearts."¹¹⁰

Il fazzoletto ha quasi un valore sacro per Otello in quanto rappresenta un simbolo di purezza che serve ad esorcizzare i rischi connessi al vincolo matrimoniale, compreso lo spettro del tradimento. Da qui è possibile capire perché il Moro attribuisca tanta importanza all'uso di un codice magico: la fede che Otello ripone nella magia è il corrispettivo della devozione cristiana verso Dio. Se dovessimo trovare qualcosa di assimilabile al fazzoletto di Otello nell'immaginario cristiano, certamente esso coinciderebbe con la fede nuziale, in quanto oggetto in grado di sancire un'unione e di ribadire la forza di un legame.

"Così, nel dramma, il codice puritano, pilastro di una civiltà basata sulla rimozione e sulla repressione delle pulsioni malvagie (in particolare quelle sessuali), si incontra con il codice magico, pilastro di una diversa civiltà basata sull'esorcismo. Entrambi i codici servono ad allontanare i fantasmi del

¹⁰⁹ "È possibile?" *Ibidem*, p.156.

¹¹⁰ "E' vero: nel suo tessuto c'è una magia. Una sibilla che nel mondo aveva duecento volte contato il corso del sole, nel suo furore profetico intessé l'opera. Sacri erano i vermi che avevano fornito la seta, e la tinta fu tratta da cuori mummificati di vergini conservati dai sapienti" Ivi.

profondo, entrambi servono a proiettarli in una dimensione ontologica: il diavolo, o chi per lui, gli spiriti maligni. [...] Sia la fabula dell'alfiere che il fazzoletto della sibilla, sono stati tessuti [...] per esorcizzare turbolenze maligne e segrete. La fabula è, nella sua formazione, analoga, pur con valenza opposta, al fazzoletto: è concepita 'mostruosamente', ed è una rete, una tessitura. Mentre, però, il fazzoletto è l'oggetto magico che deve assicurare la purezza, la fabula [...] è il progetto di una mente che vuole sconciare e lordare quella purezza che interiormente è sentita come perduta sotto il carico di una censura puritana."¹¹¹

La *witchcraft* di Otello è orientata verso il positivo ; non solo essa genera amore tramite i racconti appassionanti che Otello offre a Desdemona, ma si fa anche garante di quello stesso amore, dal momento che la funzione principale del fazzoletto è quella di salvaguardare l'unione della coppia. Al contrario, la *wit* di Iago si muove nella direzione opposta della negatività. Essa gli è indispensabile per architettare l'intrigo con il quale distruggerà il Moro, proiettando su di lui i fantasmi che infestano la sua mente. In definitiva, si tratta di due reazioni speculari con le quali Iago e Otello rispondono alle rispettive paure e a ciò che li fa sentire vulnerabili.

Il quarto atto ritrae un Otello sempre più alla mercè del suo servo. La trasformazione del Moro sta per giungere al culmine e Iago, forte del suo successo, costringe l'immaginazione sconvolta di Otello ad assistere a scene puramente inventate nelle quali esibisce l'amore sfrenato di Desdemona per Cassio, i loro baci appassionati, i loro corpi nudi insieme nello stesso letto. Iago suggerisce persino l'idea che Cassio, il diretto interessato, gli abbia fatto delle confessioni private relative alla sua tresca con Desdemona. Otello non ha requie, deve e vuole sapere tutto:

¹¹¹ A. SERPIERI, *op. cit.*, pp.136-137.

“OTHELLO

Hath he said anything?

IAGO

He hath, my lord; but be you well assured,

No more than he'll unswear.

OTHELLO

What hath he said?

IAGO

Faith, that he did – I know not what he did.

OTHELLO

What? What?

IAGO

Lie _

OTHELLO

With her?

IAGO

With her, on her, what you will.

OTHELLO

Lie with her? Lie on her? We say lie on her

When they belie her. Lie with her! Zounds, that's ful-

Some! Handkerchief – confession – handkerchief! To

Confess and be hanged for his labour. First to be hanged

And then to confess! I tremble at it. Nature would not

Invest herself in such shadowing passion without some

Instruction. It is not words that shakes me thus! Pish!

Noses, ears, and lips! Is't possible? – Confess? Handkerchief!

O devil!”¹¹²

Il verbo giacere, *to lie*, ha una doppia accezione poiché può voler dire sia giacere che mentire. Il fatto che Iago lo utilizzi senza una preposizione a

¹¹² “OTELLO Lui ha detto qualcosa? IAGO Sì, mio signore, ma state sicuro, non più di quanto sarebbe pronto a negare. OTELLO Che cosa ha detto? IAGO Bene, che aveva – non so che aveva fatto. OTELLO Cosa, cosa? IAGO Giaciuto – OTELLO Con lei? IAGO Con lei, sopra di lei, quello che volete. OTELLO Giaciuto con lei? Giaciuto su di lei? Diciamo questo quando le vogliamo sputtanare. Giaciuto con lei! Sacramento, questo è schifoso! Il fazzoletto – la confessione – il fazzoletto! Confessare e venire impiccato per quello che ha fatto! Prima venire impiccato e poi confessare! Tremo tutto. La natura non cederebbe senza un fondamento a questa passione che rende tutto oscuro. Non sono le parole che mi scuotono così! Puah! Nasi, orecchie e labbra? E' possibile? – Confessare? Il fazzoletto! O demonio” SHAKESPEARE, *op. cit.*, pp.172-174.

seguire, rende la sua affermazione ambigua anche se Otello è ormai talmente accecato da inferire solo il primo significato, ovvero quello che veicola l'immagine dell'atto sessuale. Questi giochetti di parole mostrano quanto Iago si stia divertendo alle spalle del Moro, godendosi lo spettacolo della sua perdizione. Nell'ultima battuta di Otello assistiamo ad una vera e propria crisi del linguaggio; il suo modo di argomentare diventa sconnesso come se il Moro stesse perdendo il controllo della ragione. Sente il bisogno di ribadire che non sono state le parole di Iago a ridurlo in quello stato, quando invece è proprio così. Otello riproduce nella sua mente i corpi anatomizzati dei due amanti sotto forma di nasi, orecchie e labbra. Sembra quasi di essere di fronte al quadro di un pittore cubista, in cui il frammento e il particolare prevalgono sull'insieme.

“Il linguaggio è sottoposto a una tale tensione che infine Otello non regge più e crolla in deliquio. Ripete le modalità del verbo *to lie*: *with*, *on*; e con la seconda cerca ancora un'impossibile via di fuga, perché *to lie on* può significare anche 'mentire su' e non solo 'giacere sopra'. Decodifica così per un attimo – dentro i trucchi della lingua – la verità dei fatti (Desdemona è calunniata), ma la smarrisce immediatamente nel suo farneticare. La sua mente è stravolta, l'amata iperbole infranta, il discorso ridotto a frammenti di un mosaico che equivale alla fabula di Iago dal senso insopportabile.”¹¹³

Il lavorio frenetico della mente di Otello lo logora a tal punto che egli sviene. Al suo risveglio c'è ancora Iago lì ad attenderlo, ansioso che la sua vittima si riprenda per sferzargli un altro colpo mortale. Infatti, la sua mossa successiva consisterà nel far assistere Otello ad un colloquio tra lui stesso e Cassio, durante il quale il giovane fiorentino si lascerà andare a battute sprezzanti sul conto della prostituta Bianca che verranno intese da Otello in

¹¹³ A. SERPIERI, *op. cit.*, p.145.

tutt'altro senso, e come fossero riferite a Desdemona. Il passo che sto per analizzare segue immediatamente la scena del "teatro nel teatro" organizzata da Iago. Otello è convinto di aver avuto la *ocular proof* tanto attesa ed è ormai deciso a compiere la sua vendetta. Nonostante tutto, il modo in cui si riferisce a Desdemona, donna odiata e amata allo stesso tempo, rivela un atteggiamento contraddittorio, caratterizzato da due spinte opposte: quella che lo porta a lodare le qualità della donna amata, e quella che lo induce a dannarla con tutte le sue forze:

“OTHELLO I would have him nine years a-killing! - a fine

Woman, a fair woman, a sweet woman!

IAGO Nay, you must forget that.

OTHELLO Ay, let her rot and perish, and be damned

Tonight, for she shall not live! No, my heart is turned to

Stone: I strike it, and it hurts my hand. - O, the world

Hath not a sweeter creature! She might lie by an

Emperor's side and command him tasks.

IAGO Nay, that's not your way.

OTHELLO Hang her! I do but say what she is: so delicate

With her needle, an admirable musician! O, she will sing

The savageness out of a bear! Of so high and plenteous

Wit and invention!

IAGO She's the worse for all this.

OTHELLO O, a thousand, thousand times! - and then of

So gentle a condition.

IAGO Ay, too gentle.

OTHELLO Nay, that's certain - but yet the pity of it, Iago!

O, Iago, the pity of it, Iago!

IAGO If you are so fond over her iniquity, give her patent

To offend, for if it touch not you, it comes near nobody.

OTHELLO I will chop her into messes! Cuckold me!"¹¹⁴

¹¹⁴ “OTHELLO Vorrei passare nove anni ad ucciderlo. Una donna fine, una donna bella, una donna dolce! IAGO Dovete dimenticarla, ora. OTHELLO Sì, che marcisca, muoia e sia dannata stanotte -

Questo scambio tra Iago e Otello è articolato in modo tale da produrre quasi un effetto comico, seppur in un contesto di massima tragicità. Qui Otello sembra regredire ad una condizione di infantilità propria di un bambino che ubbidisce agli ordini del genitore. Otello vorrebbe lasciarsi andare al dolce ricordo della donna amata, lodandone le qualità e i meriti, ma Iago lo riprende ogni volta, indirizzandolo verso un altro tipo di atteggiamento da adottare nei confronti di Desdemona. Il dialogo tra i due si snoda seguendo il seguente schema: 1) elogia di Desdemona da parte di Otello, 2) rimprovero o battuta ironica di Iago 3) Otello riceve l'imput negativo di Iago, passando automaticamente dalla lode al vituperio. Basta una sola battuta di Iago a produrre nelle parole del Moro il cambiamento più repentino, ma si ha come l'impressione che le calunnie che escono dalla bocca di Otello siano solo un modo per compiacere il suo interlocutore e evitare di mostrarsi debole ai suoi occhi. In realtà, Otello vorrebbe crogiolarsi nel ricordo di una Desdemona dalle sembianze angelicate ma ciò non gli è reso possibile dalla presenza di Iago che sta lì a ricordargli l'affronto subito. Alla fine di questo dialogo Otello si risolve ad uccidere Desdemona anche se la modalità gli viene suggerita da Iago, che dimostra così di voler mantenere il proprio ruolo di regista fino in fondo.

non vivrà! No, il mio cuore s'è mutato in pietra: lo batto e mi fa male alla mano. Oh! Il mondo non ha creatura più dolce! Potrebbe giacere accanto ad un imperatore e dargli ordini. IAGO No, questa non è la strada giusta. OTELLO Che sia impiccata! Dico soltanto quello che è. Così delicata con l'ago! Musicista mirabile! Col suo canto ammansirebbe un orso. E che altezza di intelletto e ricchezza di fantasia! IAGO E per tutto questo tanto più spregevole. OTELLO Oh, mille, mille volte! – e poi, d'una disposizione così affettuosa. IAGO Sì, troppo affettuosa. OTELLO Questo è certo – ma che peccato, Iago! O Iago, Iago, che peccato! IAGO Se la sua iniquità vi piace tanto, datele il permesso di ingiuriare; se non tocca voi, non tocca nessuno. OTELLO La farò a pezzi, mettermi le corna!” SHAKESPEARE, *op. cit.*, p.184.

Dopo essere stato rimpiazzato da un punto di vista sessuale, adesso Otello deve essere spodestato anche della propria posizione sociale. Scomparsa la minaccia turca, giungono ordini da Venezia che impongono ad Otello di rientrare in patria nominando Cassio governatore al posto suo.

“Legge la lettera di stato in cui gli si comanda di tornare subito a Venezia, lasciando al suo posto Cassio (non Montano, che aveva tenuto quel posto fino all’arrivo di Otello!) e riceve un altro colpo alla sua dignità. Ciò obbedisce a ovvie ragioni di intreccio: Otello deve a questo punto sentirsi spiazzato, sostituito da Cassio nelle sue funzioni in tutto e per tutto; ma è anche e soprattutto il segno del trionfo di Iago, che ha rovesciato su di lui la propria alienazione di escluso, di spiazzato, messo da parte.”¹¹⁵

Tutta la rabbia di Otello si riversa su Desdemona, colei che gli ha tolto la sua quiete e che l’ha ridotto in quello stato. Nella cosiddetta “scena del bordello”, la metamorfosi del linguaggio di Otello raggiunge il suo punto più alto. Qui abbondano termini volgari, appellativi osceni, immagini animalesche, invettive e imprecazioni. Otello, non più padrone di sé, parla sempre più “alla Iago”. Desdemona è apostrofata come squaldrina in diverse occasioni, mentre a Emilia è riservato il ruolo di tenutaria del bordello. Serpieri mette in risalto un aspetto molto interessante a proposito di questa scena, riguardante le problematiche inerenti alla comunicazione. Egli descrive ciò che avviene in termini di “comunicazione impedita”:

“Ora i due sposi sono finalmente soli, come mai lo sono stati in tutto il dramma. Possono parlare, potrebbero chiarire tutto. Ma, come si è detto, la comunicazione è impedita perché la realtà è stata definitivamente sommersa

¹¹⁵ A. SERPIERI, *op. cit.*, p.152.

dall'altra scena e il linguaggio non può più mediare tra i due piani completamente sfalsati.”¹¹⁶

Ciò ci porta a riflettere ancora una volta sul linguaggio, sulla parola e su dove essa può e non può arrivare, sulla sua incredibile forza ma anche sui suoi limiti. Finora la mia attenzione si era rivolta alla parola come strumento in grado di incidere sulla realtà, sia nel bene (parola che innamora di Otello) che nel male (parola che inganna di Iago). Dunque una parola potente, efficace, penetrante. Ma l'*Otello* non è solo questo e la scena del bordello ce lo dimostra. La comunicazione c'è, ma procede su due piani completamente sfalsati, su due linee parallele che non si incontrano mai. C'è la verità di Desdemona e c'è la verità di Otello, ma si tratta di due universi separati, non comunicanti. La parola, dopo aver raggiunto la sua apoteosi all'interno dell'opera mistificatrice di Iago, si riduce in questa scena ad uno strumento inutile, senza alcuna presa sul reale. Qualsiasi sforzo intrapreso da Desdemona per cercare di sovrapporre la sua parola alla serie di menzogne inventate da Iago si rivela vano; la parola dell'alfiere ha ormai acquisito lo statuto di realtà:

“Qualsiasi cosa possano dirgli le sue interlocutrici, Otello, perso nel suo mondo di fantasmi, respingerà ogni parola e ogni indizio che possa riportarlo alla realtà. Ogni negazione che gli verrà opposta lo renderà anzi, paradossalmente, sempre più certo della scena che ha in mente. Istruito nel profondo da Iago, stavolta è lui a creare, nella scena reale, l'*altra* scena, e a quella si attiene, con una straordinaria varietà di passioni e di atteggiamenti.”¹¹⁷

Stiamo per avviarci al triste epilogo della tragedia che raggiunge il punto di massima drammaticità nella scena seconda del quinto atto. Otello si

¹¹⁶ *Ibidem*, p.157.

¹¹⁷ *Ibidem*, p.155.

appresta ad uccidere Desdemona esattamente nel modo suggeritogli da Iago, ovvero soffocandola nel letto nuziale. Il monologo che precede l'assassinio della giovane fanciulla si configura come un'accozzaglia di sensazioni, pensieri e turbolenze che affiorano dagli strati più sotterranei della psiche di Otello. Egli cerca di autoconvincersi della necessità che giustifica un simile atto sforzandosi di assumere la posizione dell'officiante che sta per compiere un sacrificio. Nonostante tutto, il pensiero dell'uccisione di Desdemona lo raggela soprattutto per il fatto di essere un'azione irreversibile. Otello afferma che il suo amore estremo per Desdemona travalicherà i confini della vita, continuerà anche dopo la sua morte. Ma questo stesso amore non basterà a salvarle la vita, al contrario, le sarà tanto più fatale.

Morta Desdemona, l'azione precipita. È Emilia a rivelare ad Otello l'inganno di cui è stato vittima. La fabula di Iago si sgretola: ora che il velo è stato squarciato, Otello deve fare i conti con l'amaro retroscena della realtà. Subito dopo lo scioglimento dell'intrigo, il Moro, preso da un impeto di rabbia irrefrenabile, cerca di colpire con la sua spada il traditore, ma Montano lo disarmo. Ciò costituisce un altro duro colpo per la fragile autostima di Otello, che per la prima volta si sente sconfitto anche sul piano del valore militare, in cui si era sempre dimostrato vincente:

"MONTANO

Take you this weapon,

Which I have here recovered from the Moor.

Come guard the door without: let him not pass,

But kill him rather. I'll after that same villain,

For 'tis a damned slave.

OTHELLO I am not valiant neither,

But every puny whipster gets my sword.
But why should honour outlive honesty?"¹¹⁸

In quest'ultima parte della tragedia il senso di sconfitta estremo provato da Otello trova la propria oggettivazione nell'immagine della spada sottratta. La spada è innanzitutto il simbolo del valore militare, e esserne privato equivale a essere spogliato di attributi quali il coraggio, la forza, la prodezza. Ma a ben guardare la spada non è solo questo. In una tragedia che allude continuamente alla tematica sessuale e che reprime desideri e pulsioni erotiche sotto la più severa censura, la perdita della spada assume un ulteriore significato riconducibile alla sfera dell'Eros. Partendo da questa prospettiva, l'elemento della spada costituirebbe un implicito rimando al membro sessuale; il disarmo di Otello andrebbe letto come il venire meno di una forte sessualità, come il simbolo di un Eros perduto. Se le cose stessero davvero così, questa sarebbe l'ennesima prova della vittoria di Iago su Otello. Ma proprio nel momento in cui il Moro sembra toccare il punto più basso della sua parabola, egli fa in modo di appropriarsi di un'altra spada:

"OTHELLO

I have another weapon in this chamber:

It was a sword of Spain, the ice-brook's temper.

O, here it is. Uncle, I must come forth.

GRAZIANO

(*within*) If thou attempt it, it will cost thee dear;

Thou hast no weapon, and perforce must suffer.

OTHELLO

Look in upon me then, and speak with me,

¹¹⁸ "MONTANO Prendete questa spada che ho tolto al Moro. Avanti, sorvegliate la porta: non fatelo passare ma piuttosto uccidetelo. Io inseguirò quell'assassino, quello schiavo maledetto. OTHELLO Non ho più forze, e basta un ometto a prendermi la spada. Ma perché l'onore non sopravvive all'onesta?" SHAKESPEARE, *op. cit.*, p.262.

Or naked as I am I will assault thee.”¹¹⁹

Questo è l'ultimo sforzo intrapreso da Otello per cercare di recuperare almeno per un attimo un passato glorioso, oltre ad una sessualità ormai perduta. Sotto richiesta del Moro, Graziano rientra nella stanza, in cui viene accolto dalle seguenti parole:

“OTHELLO Behold, I have a *weapon*:
A better never did itself sustain
Upon a soldier's thigh. I have seen the day
That with this little arm and this good *sword*,
I have made my way through more impediments
Than twenty times your stop. But, O vain boast! –
Who can control his fate? - 'Tis not so now.
Be not afraid, though you do see me weaponed:
Here is my journey's end, here is my butt
And very sea-mark of my utmost sail.
Do you go back dismayed? 'Tis a lost fear:
Man but a rush against Othello's breast,
And he retires. Where should Othello go?”¹²⁰

Otello vuole dimostrare che lui una spada ce l'ha ancora ma dalle sue parole risulta evidente che quella spada appartiene al passato e non più al presente. La spada è sempre la stessa ma è il suo possessore che è cambiato. È interessante notare che nel riferirsi alle imprese eroiche del passato Otello parli in prima persona, (“I have seen”, “I have made my way”) a conferma del

¹¹⁹ “OTHELLO In questa camera ho un'altra spada. E' una spada di Spagna, temprata con acqua ghiacciata. Eccola. Zio, debbo uscire. GRAZIANO (*dall'interno*) Se ci provi, ti costerà caro. Tu non hai un'altra spada, e devi sopportare. OTELLO Vieni qui dentro, allora, e parliamo: o, disarmato come sono ti aggredirò.” *Ibidem*, pp.262-264.

¹²⁰ “Guarda. Ce l'ho una *spada*. Una migliore non posò mai sulla coscia di un soldato. Io ho visto il giorno che con questo misero braccio e questa buona *spada* mi sono aperto il varco tra impedimenti venti volte maggiori del tuo arresto. Ma oh, inutile vanagloria! Chi può controllare il suo fato? Non è così, ora. Non aver paura, anche se mi vedi armato: questa è la fine del mio viaggio. Questo il traguardo, questo il faro della mia ultima vela. Ti ritrai spaventato? È una paura inutile: spingi un giunco contro il petto di Otello e lui indietreggia. Dove andrebbe, Otello?” *Ibidem*, p.264, corsivi miei.

fatto che è proprio in quell'identità che egli vuole riconoscersi e non in quella presente. L'Otello del presente è infatti un uomo separato da se stesso, che non si riconosce più nella figura debole in cui si è tramutato. Nell'ultima parte del suo discorso, il Moro si riferisce a se stesso usando la terza persona ("Man but a rush against Othello breast and he retires.") dimostrando così di voler prendere le distanze da un'immagine di sé che sente non appartenergli. Si avvicina verso il letto dove giace la donna amata e preso dalla disperazione per l'atto compiuto comincia a maledirsi con tutte le sue forze: "Whip me, ye devils / from the possession of this heavenly sight! / blow me about in winds! Roast me in sulphur! / wash me in steep-down gulfs of liquid fire! / O Desdemon! Dead Desdemon! Dead! O! O!"¹²¹

Chiede di subire le torture più atroci per espiare un peccato che gli fa provare disgusto verso se stesso. A questo punto rientrano in scena tutti gli altri, compreso Iago tenuto prigioniero e Cassio, trasportato su una sedia per la ferita ricevuta. Trovandosi di fronte al suo carnefice, Otello cerca di colpirlo per ucciderlo ma riesce solo a ferirlo. Pur rifiutandosi di comunicare direttamente con Iago, il Moro cerca una risposta pregando Cassio di domandare all'alfiere il motivo che l'ha spinto a tramare un simile inganno. Tutto inutile, si tratta di una risposta che non arriverà mai.

Lodovico comunica ad Otello la sua destituzione dal posto di generale e lo dichiara prigioniero fino a quando la sua azione non sarà giudicata dallo stato veneziano. Ma Otello si ferma per recitare il suo ultimo monologo, in uno stile che testimonia un momentaneo ritorno al suo vecchio Io:

¹²¹ "Diavoli, toglietemi a frustate il possesso di questa vista celeste! Soffiatemi via nei venti! Arrostitemi nello zolfo! Lavatemi in abissi di liquido fuoco! O Desdemon, morta Desdemon! Morta! Oh, oh, oh!" Ivi.

"Soft you; a word or two before you go.
 I have done the state some service and they know't:
 No more of that. I pray you in your letters
 When you shall these unlucky deeds relate
 Speak of me as I am: nothing extenuate,
 Nor set down aught in malice. Then must you speak
 Of one that loved not wisely, but too well;
 Of one, not easily jealous but, being wrought,
 Perplexed in the extreme; of one whose hand
 Like the base Indian threw a pearl away
 Richer than all his tribe; of one whose subdued eyes,
 Albeit unused to the melting mood,
 Drop tears as fast as the Arabian trees
 Their med'cinable gum. Set you down this:
 And say, besides, that in Aleppo once
 Where a malignant and a turbaned Turk
 Beat a Venetian and traduced the state,
 I took by th' throat the circumcised dog
 And smote him thus-
He stabs himself".¹²²

In questo monologo Otello si sforza di operare una saldatura tra il suo io passato e il suo io presente, in un ultimo disperato tentativo di ricomporre i vari pezzi che strutturano la sua esistenza. Non vuole che gli eventi tragici cui si è reso protagonista offuschino ciò che è stato o facciano dimenticare i servizi che ha reso allo stato veneziano. La descrizione che offre di se stesso vuole essere il più oggettiva possibile, un omaggio concesso a coloro che nel

¹²² "Piano – una parola o due prima che ve ne andiate. Io ho reso qualche servizio allo stato, e ben lo sanno, ma di questo basta. Nelle vostre lettere, vi prego, quando riferirete questi eventi sfortunati, parlate di me quale sono: non attenuate nulla né dite alcunchè con malizia. E allora dovrete parlare di uno che amò non saggiamente ma all'eccesso; di uno non facilmente geloso ma che, istigato, fu confuso all'estremo; di uno la cui mano, come il barbaro indiano, gettò via una perla più ricca di tutta la sua tribù; di uno i cui occhi abbassati, per quanto non adusi alle lacrime, le fanno cadere veloci come gli alberi d'Arabia le loro gocce di resina salutare. Questo scrivete e dite inoltre che una volta, ad Aleppo, quando un turco malvagio e col turbante batté un veneziano e offese lo stato, io presi per la gola il cane circonciso e lo finii così. *Si pugnala.*" *Ibidem*, pp.270-272.

futuro vorranno fare chiarezza su questi tragici avvenimenti. Ma è chiaro che il futuro al quale allude è un futuro senza di lui:

“Siamo ancora nel presente, nella coincidenza tra la parola della enunciazione e la sua ricezione. Ma poi, subito, questo parlare di se stesso diventa passato per i destinatari futuri di questo racconto. E l'enunciazione si sposta verso l'enunciato. L'Io che parla diventa un Egli narrativo, con effetto di distanziamento e di straniamento. La prospettiva è ormai dal futuro [...]”¹²³

Prima di procedere all'atto estremo del suicidio, Otello sceglie di raccontare un episodio passato afferente ad un contesto esotico. Il ricordo del passato serve a introdurre un'ultima richiesta sofferta di essere accolto e accettato da un mediatore inflessibile qual'è la società veneziana. Otello che uccide il malvagio turco per aver offeso lo stato veneziano, non è nient'altro che Otello che sacrifica se stesso alla civiltà veneziana, nella speranza di poter essere accolto, almeno nel momento della morte, tra le sue braccia:

“Otello ha recitato così entrambi i suoi ruoli, le sue maschere culturali: il suo Io acculturato ha punito e ucciso il suo Io barbaro. È una conclusione di straordinario impatto teatrale. Lo Straniero, sul quale è stato proiettato tutto il male della civiltà 'superiore', trova solo nella recitazione della propria morte una tragica riunificazione della sua identità divisa.”¹²⁴

¹²³ A. SERPIERI, *op. cit.*, p.193.

¹²⁴ *Ibidem*, p.194.

2.3. Desdemona, la dialettica dell'innocenza.

Vorrei concludere questo capitolo dedicato all'analisi dei personaggi principali della tragedia, soffermandomi brevemente sulla figura di Desdemona. A metà strada tra il coraggio e la determinazione di una donna che sa ciò che vuole e l'innocenza e l'ingenuità di una bambina, Desdemona rappresenta un fallito tentativo di fusione con l'altro. Anch'essa si trova coinvolta, insieme a Iago e Otello, nel complesso gioco di proiezioni e introiezioni che pervadono l'intero dramma, dal momento che il meccanismo del desiderio mimetico non risparmia neppure lei. Iago, Otello e Desdemona si configurano come: "agonisti di una storia di continue introiezioni e proiezioni, essi sembrano accomunati da un *voler essere* altro e da un *poter essere* altro, due forme del desiderio, ma anche dello scompenso o turbamento dell'essere"¹²⁵. Desdemona è al tempo stesso sia oggetto del desiderio (di Otello e per via indiretta anche di Iago) sia soggetto che desidera. Il suo desiderio assomiglia per certi versi a quello di Iago, anche se differenti sono i modi attraverso i quali i due personaggi cercano di raggiungere il loro mediatore Otello. Entrambi condividono infatti lo stesso identico desiderio di essere l'altro, ma mentre la donna è in grado di esibire il suo desiderio senza vergogna, esternando il proprio amore per Otello, per Iago esso costituisce una verità inconfessabile, da custodire come un segreto. Già sappiamo i motivi che spingono Iago verso l'odiato-amato mediatore, vediamo ora le ragioni che giustificano l'attrazione di Desdemona per Otello:

"Per Desdemona [...] voler essere altro significa voler essere l'eroina che viola le convenzioni sociali e culturali di Venezia scegliendo un marito nero e quindi

¹²⁵ A. SERPIERI, *op. cit.*, p.38.

varcando la soglia che immette nel mondo del diverso, mentre poter essere l'altro è il desiderio introiettivo che traspare nel suo discorso qui riportato da Otello 'She wished / That heaven had made her such a man'. La sua tragedia consisterà, tuttavia, in un poter essere altro che sarà Iago a proiettarle addosso contaminando la mente di Otello affinché la veda altra, una puttana."¹²⁶

L'amore che Otello e Desdemona nutrono l'uno per l'altra è il risultato di desideri di identificazione che si incrociano e si intersecano; se l'unione di Desdemona con Otello rappresenta un tentativo di immergersi in un mondo magico e in una cultura diversa dalla sua, la stessa cosa si può dire per il Moro. Anche per quest'ultimo l'amore verso Desdemona non scaturisce tanto dalla sua indiscussa bellezza o alla sua giovane età. Agli occhi del barbaro, che sogna di essere accolto da una società che lo tiene a debita distanza, lo slancio verso Desdemona, rappresentante privilegiata di quella stessa civiltà veneziana che gli sbarra l'accesso al suo interno, è in fondo slancio verso un mediatore inflessibile quale si presenta la stessa società veneziana nei suoi confronti. Venezia è quella città che lo accoglie nel momento del bisogno e che lo rigetta dopo averlo sfruttato, che prova attrazione per le storie incredibili che lo straniero racconta ma allo stesso tempo non accetta che esso varchi i suoi confini. Desdemona è l'unico personaggio in tutto il dramma ad optare per una via diretta che la conduca alla realizzazione del suo desiderio, è l'unica ad ammettere di voler essere altro da quello che è, dimostrando in tal modo un coraggio e una determinazione che la distinguono da tutti gli altri. La sua scelta "controcorrente" viene sostenuta fino in fondo con risolutezza e senza ripensamenti. Altrettanto non si può dire né di Iago, né di Otello. Per quanto riguarda Iago, conosciamo già il cammino intrapreso dal suo desiderio

¹²⁶ *Ibidem*, p.39.

per raggiungere il proprio obiettivo: un percorso fatto di deviazioni, sottopassaggi e cunicoli sotterranei. Otello si trova a metà strada tra il modo di desiderare diretto di Desdemona e quello indiretto di Iago: se è vero che il suo desiderio di essere accettato e stimato dalla civiltà di accesso emerge in più di un'occasione dalle sue parole, è altrettanto vero che egli non attua lo stesso taglio radicale operato da Desdemona nei confronti della sua società di appartenenza. Otello non rinuncia al suo passato, al contrario, lo esibisce con tanta più forza ogni qualvolta si sente discriminato o attaccato nei suoi punti deboli: "Otello è il barbaro acculturato che vuole essere altro, l'eroe umanistico, il cristiano adottato, e allo stesso tempo vuole essere quel se stesso della cultura magica e animistica da cui proviene."¹²⁷

In questo intrecciarsi di desideri e di mediazioni incrociate è proprio Desdemona, il personaggio più coerente e limpido di tutta la tragedia, a soccombere per prima. La sua verità viene completamente sommersa e inghiottita dalla fabula ingannatrice dell'alfiere, che riesce a sovrapporre il proprio castello di menzogne al piano del reale. Il dramma di Desdemona sta tutto nel non riuscire a dimostrare la propria innocenza in modo abbastanza convincente da persuaderne il Moro. Se la fanciulla veneziana mente, lo fa in sole due occasioni e in entrambi i casi si tratta di menzogne, se così si possono chiamare, che non possiedono un secondo fine. La prima volta che Desdemona non dice la verità è quando il Moro le domanda il fazzoletto che la giovane sa di aver perso, ed essa spaventata dice di non averlo con sé. È evidente che il motivo della sua falsa asserzione va ricondotto al sentimento di paura che la invade nel vedere il marito sempre più concitato e adirato. La

¹²⁷ Ivi.

sua è la tipica reazione che potrebbe avere una bambina che, sapendo di averla fatta grossa, cerca di difendersi come può di fronte ad un genitore arrabbiato. La seconda e ultima volta in cui Desdemona “mente” è alla fine della tragedia, quando, in punto di morte e di fronte ad un’Emilia che pretende di sapere chi abbia compiuto una simile azione, dichiara di essere stata lei stessa ad uccidersi. In questo caso, si tratta di una menzogna volta a salvaguardare il suo amore Otello da eventuali accuse che potrebbero ricadere su di lui. Addossandosi la colpa del proprio omicidio, Desdemona dimostra fino in fondo la forza del sentimento che la lega al Moro. Tutto ciò che ha dovuto subire non le impedisce di continuare ad amarlo incondizionatamente, fino alla fine.

Dunque Desdemona è onesta, fedele, vera. Lo spettatore della tragedia lo sa bene e si stupisce di fronte alla cecità del Moro, non potendo fare a meno di condannarlo. Dalla scena della tentazione in poi, non solo Otello comincia a vedere la donna amata con le lenti che Iago gli ha fatto indossare, ma diventa sordo ai deboli richiami alla realtà che Desdemona cerca di opporre alla fabula dell’alfiere. Quello della fanciulla veneziana è un grido muto, dal momento che le sue parole non riescono a penetrare la fitta rete di inganni costruita da Iago. La voce di Desdemona resta schiacciata da un meccanismo che porta a fraintendere i segni del reale e a leggerli in senso inverso. Così, accade che le sue verità diventino menzogne, mentre le menzogne di Iago acquistano sempre più lo statuto di realtà. Questa “impotenza” che caratterizza il linguaggio di Desdemona è evidente soprattutto nella scena del bordello, nella quale la fanciulla si trova a dover rispondere alle feroci accuse che Otello le rivolge. Il suo modo di discolarsi e tutt’altro che vigoroso e

deciso; invece di reagire con rabbia alle calunnie che il marito le rivolge, arriva persino a mettersi in discussione, domandandosi quale peccato inconsapevole abbia commesso. È spiazzata, sbalordita, confusa, sembra non capire perché Otello la accusi di essere falsa:

“DESDEMONA

I hope my noble lord esteems me honest.

OTHELLO

O, ay! As summer flies are in the shambles,
That quicken even with blowing, O, thou weed,
Who art so lovely fair, and smell'st so sweet
That the sense aches at thee, would thou hadst ne'er
Been born!

DESDEMONA

Alas, what ignorant sin have I committed?

OTHELLO

Was this fair paper, this most goodly book,
Made to write 'whore' upon? What committed!
Committed? O, thou public commoner!
I should make very forges of my cheeks,
That would to cinders burn up modesty,
Did I but speak thy deeds. What committed?
Heaven stops the nose at it, and the moon winks;
The bawdy wind, that kisses all it meets,
Is hushed within the hollow mine of heart
And will not hear it. What committed?
Impudent strumpet!

DESDEMONA By heaven, you do me wrong.

OTHELLO

Are you not a strumpet?

DESDEMONA

No, as I am a Christian.
If to preserve this vessel for my lord
From any other foul unlawful touch,
Be not to be a strumpet, I am none.

OTHELLO

What! Not a whore?

DESDEMONA No, as I shall be saved.

OTHELLO

Is't possible?

DESDEMONA

O, heaven forgive us!"¹²⁸

Di fronte ad un'immagine di Otello completamente mutata, Desdemona non riesce a far valere le proprie ragioni come aveva fatto nel primo atto davanti al Doge e ai senatori. Allora si era contraddistinta per la sicurezza con la quale aveva difeso il proprio amore per il Moro mostrando: "un linguaggio "fortissimo, che [...] non nasconde nulla e anzi esibisce, in piena consapevolezza, la rottura violenta che ha compiuto del codice sociale e delle distinzioni razziali."¹²⁹ Arrivati a questo punto, la fanciulla sembra aver perso lo stesso spirito combattivo mostrato in precedenza. Quando Otello si allontana dalla stanza, essa, rimasta sola con Emilia che le domanda cosa sia successo, dà come l'impressione di essere "stordita, quasi incapace di seguire il filo delle parole dell'altra."¹³⁰ Vale la pena soffermarsi sul seguente passo per rendersi conto del cambiamento che avviene in Desdemona a livello dell'articolazione verbale e del pensiero:

¹²⁸ "DESDEMONA Spero che il mio nobile signore mi ritenga onesta. OTELLO Oh sì, come le mosche d'estate nei macelli, che traggono vita dal ronzio. O malerba, o fiore così amabile e bello, dal profumo così dolce che i sensi soffrono per te, vorrei che tu non fossi mai nato! DESDEMONA Ahimè, quale peccato inconsapevole ho commesso? OTELLO Questa bella carta, questo splendido libro sono stati sritti per scriverci sopra 'puttana'? Che cosa hai commesso? Commesso? O tu, pubblica prostituta! Farei delle mie guance fornaci che ridurrebbero in cenere ogni pudore se solo parlassi delle tue azioni. Che cosa hai commesso? Sgualdrina impudente! DESDEMONA Per il cielo, mi fate torto. OTELLO Non sei una sgualdrina? DESDEMONA No, quant'è vero che sono cristiana. Se l'aver preservato questo scrigno, per il mio signore, da ogni tocco illecito e turpe, significa non essere una sgualdrina, io non la sono. OTELLO Come? Non sei una puttana? DESDEMONA No, sulla salvezza della mia anima. OTELLO È possibile? DESDEMONA Oh, il cielo ci perdoni!" SHAKESPEARE, *op. cit.*, pp.200-202.

¹²⁹ A. SERPIERI, *op. cit.*, p.43.

¹³⁰ *Ibidem*, p.161.

“EMILIA

Alas, what does this gentleman conceive?

How do you madam? How do you, my good lady?

DESDEMONA

Faith, half asleep.

EMILIA

Good madam, what's the matter with my lord?

DESDEMONA

With who?

EMILIA

Why, with my lord, madam.

DESDEMONA

Who is thy lord?

EMILIA He that is yours, sweet lady.

DESDEMONA

I have none. Do not talk to me, Emilia:

I cannot weep; nor answers have I none,

But what should go by water. Prithee tonight

Lay on my bed my wedding sheets, remember,

And call thy husband hither

EMILIA Here's a change indeed!

Exit

DESDEMONA

'Tis meet I should be used so, very meet.

How have I been behaved, that he might stick

The smallest opinion on my least misuse?

Enter Emilia and Iago

IAGO What is your pleasure madam? How is't with you?

DESDEMONA

I cannot tell: those that do teach young babes

Do it with gentle means and easy tasks:

He might have chid me so, for, in good faith,

I am a child to chiding.”¹³¹

¹³¹ “EMILIA Ahimè! Che intende questo signore? Come state, signora? Come state? DESDEMONA In verità, mezzo addormentata. EMILIA Buona padrona, che succede al mio signore? DESDEMONA A chi? EMILIA Ma al mio signore, padrona. DESDEMONA Chi è il tuo signore? EMILIA Il vostro, dolce signora. DESDEMONA Io non ne ho nessuno. Non parlarmi,

Emilia le domanda come si sente e Desdemona le dà una risposta che stona con quanto è appena successo. Invece di provare rabbia o risentimento per le ingiurie che le ha rivolto il marito, dice di sentirsi "half asleep". Il suo confronto con Otello l'ha fatta piombare in uno stato di stordimento tale che essa fa fatica a parlare e a rispondere ad Emilia secondo i criteri della logica. È entrata in una dimensione quasi onirica; probabilmente la sua mente è attraversata da visioni che le impediscono di prestare attenzione a chi si trova intorno a lei. Il fatto che, ad un certo punto, essa nomini le lenzuola nuziali, è un'ulteriore conferma del viaggio che il suo pensiero sta intraprendendo. Inconsciamente, Desdemona è già arrivata nel luogo in cui si compirà il suo assassinio tramite l'immagine delle lenzuola matrimoniali, simbolo di un amore da rinnovare ma anche presagio di morte.¹³² Nell'ultima battuta stabilisce un confronto alquanto bizzarro tra coloro che insegnano ai bimbi piccoli usando metodi gentili e le maniere brusche adottate da Otello nel rimproverarla. Dichiarava che avrebbe voluto essere sgridata anche lei come una bambina, esibendo un atteggiamento infantile mai visto in lei prima d'ora:

"Subisce una sorta di regressione infantile di fronte all'ingiusta furia vituperante di Otello e, torna come bambina, fino a dubitare di sé stessa e a desiderare una punizione consolatrice. [...] Ora Desdemona mostra di sé un volto immaturo che sembra contraddire la figura volitiva e anticonformista che avevamo incontrato nel primo atto. Lì disubbidiente, non solo al padre, ma

Emilia: non riesco a piangere e non ho risposte se non quelle che se ne vanno con l'acqua delle lacrime. Ti prego, stanotte stendi sul mio letto le lenzuola nuziali. Ricordalo, e fa' venire qua tuo marito. EMILIA Che cambiamento! *Esce.* DESDEMONA È giusto che io venga trattata così, molto giusto. Che cosa ho fatto, perché possa rivolgermi un minimo rimprovero per una pur minima colpa? *Entrano Emilia e Iago* IAGO Che cosa desiderate, signora? Come state? DESDEMONA Non so dirlo. Quelli che insegnano ai bambini lo fanno con modi gentili e compiti leggeri: lui avrebbe potuto rimproverarmi così, perché, in fede, io merito soltanto rimproveri da bambini." SHAKESPEARE, *op. cit.*, p.202-204.

¹³² A. SERPIERI, *op. cit.*, p.162.

anche alla patria e ai codici tramandati; qui ubbidiente fino al masochismo, spaventata, disorientata. Attirata dall'avventuroso, dallo strano, dal diverso, e dunque personaggio vincolato a sua volta al mondo dell'immaginario, percepisce adesso, e con una intensità che andrà crescendo fino alla sua fine, il versante oscuro di quel Diverso che le era apparso come il Meraviglioso. Si perde come una bambina di fronte al pericolo miticamente mostruoso di questa fiaba."¹³³

Dal momento che qualsiasi sua affermazione veritiera è considerata falsa da Otello, viene da chiedersi se per lei non sarebbe stato meglio optare per la via della menzogna. Può darsi che un'altra menzogna ben architettata avrebbe potuto salvarla dalla sua tragica sorte. Probabilmente uno come Iago, trovandosi al posto suo, avrebbe trovato il modo di volgere la situazione a suo favore o, capito il pericolo che correva, sarebbe fuggito. Ma Desdemona non fa niente di tutto questo. Persino nel momento in cui presagisce l'arrivo della propria morte, si avvia coraggiosamente verso il suo tragico destino. Perché? Cosa la spinge ad andare avanti, pur sapendo perfettamente di dover soccombere? La prima risposta che viene spontanea è questa: l'amore per il Moro. Ma, a mio avviso, non si tratta solo di questo. C'è qualcosa di più, che va al di là dell'amore e della fedeltà che la legano al suo signore. C'è quello che Freud chiama istinto di morte. Nella mente di Desdemona si scontrano due pulsioni antagoniste: Eros (istinto verso la vita) e Thanatos (istinto verso la morte) ma alla fine è il secondo principio ad avere la meglio. Se da un lato il cambiamento repentino del marito la spaventa e la destabilizza, dall'altro essa non può fare a meno di essere attratta verso di lui, verso ciò che la terrorizza e la eccita allo stesso tempo. Anche i rimproveri e i modi violenti di

¹³³ A. SERPIERI, *op. cit.*, pp.162-163.

Otello fanno parte di quel diverso che il Moro incarna, un diverso al quale Desdemona ha deciso di consacrarsi in modo assoluto. Nella scena della svestizione, troviamo Desdemona nella camera da letto, con la serva Emilia che la aiuta a spogliarsi per la notte. Finalmente anche lo spettatore ha accesso a quella camera da letto tante volte evocata nel corso della tragedia, ma non per assistere a immagini di sesso sfrenato spesso suggerite da Iago. Quella camera è il luogo in cui tra poco si consumerà il delitto di Otello, luogo di amore e luogo di morte. In un'atmosfera carica di tensione drammatica, Emilia e Desdemona scambiano alcune battute che rivelano ancora una volta il sentimento di accettazione totale che la fanciulla prova verso il Moro:

“EMILIA

I would you had never seen him.

DESDEMONA

So would not I: my love doth so approve him

That even his stubbornness, his checks, his frowns –

Prithee, unpin me – have grace and favour in them.”¹³⁴

Desdemona non rimpiange affatto di averlo incontrato, il suo amore per lo straniero arriva a giustificarne persino i difetti, amando pure quelli come parte di un tutt'uno:

“Innamorata dello Straniero, delle sue storie, dei suoi misteri, delle sue magie, ne deve amare anche il volto finora sconosciuto, forse inquietante. E se, subito dopo aver ripensato a questi suoi modi aspri e oscuri, inserisce il primo inciso del lungo cerimoniale della svestizione chiedendo ad Emilia che le slacci l'abito, ciò sembrerebbe indicare che ne è in qualche modo eroticamente eccitata. Lei che aveva reclamato in pubblico, contravvenendo alla formalità della dissimulazione, i diritti erotici della unione, sembra eccitata proprio

¹³⁴ “EMILIA Vorrei che non lo aveste mai incontrato. DESDEMONA Non io. Il mio amore lo apprezza tanto che anche la sua durezza, i rimproveri, il cipiglio – ti prego, slacciami – hanno in sé grazia e favore.” SHAKESPEARE, *op. cit.*, p.216.

perché è spaventata. I due sentimenti si sovrappongono. Non sa se andrà incontro a un rinnovato amore o alla morte. La sua esperienza del Diverso sta giungendo alla soglia decisiva. La sua fiaba parlerà.”¹³⁵

¹³⁵ A. SERPIERI, *op. cit.*, pp.166-167.

CAPITOLO III

3. Meccanismi del desiderio mimetico tra i personaggi di *Senilità*.

Senilità è il secondo romanzo di Italo Svevo che venne elaborato a partire dal '92 e concluso dopo il matrimonio con Livia Veneziani, nel '97. Il romanzo apparve dapprima a puntate sull' "Indipendente" tra il giugno e il settembre del '98 e pubblicato in volume nel mese di ottobre dello stesso anno. *Senilità* ebbe un successo decisamente scarso e fu del tutto ignorato dalla critica per essere riscoperto solo dopo l'uscita della *Coscienza di Zeno* (1923). A differenza di *Una vita*, dove vengono affrontati determinati problemi sociali quali lo scontro dell'intellettuale con la solida concretezza del mondo borghese e l'alienazione provocata dal sistema capitalistico, *Senilità* pone al centro del proprio interesse la dimensione interiore e psicologica dei personaggi e il complesso gioco di relazioni che si intaurano tra essi. Sebbene la voce narrante sia quella di un personaggio esterno, fuori campo, i fatti vengono messi a fuoco da uno dei personaggi principali del romanzo: Emilio Brentani.

"Questo effetto di 'restrizione di campo' della narrazione al punto di vista di un personaggio è ottenuto attraverso i procedimenti tecnici abituali del romanzo di fine Ottocento, a partire da *Madame Bovary*. Il più rilevante è il classico discorso indiretto libero, che è largamente presente in *Senilità*; anzi, poiché si tratta essenzialmente di discorsi interiori, non pronunciati ad alta voce, sarebbe più opportuno usare la formula 'pensiero indiretto libero' proposta da Chatman. Strettamente affine al pensiero indiretto libero è la 'percezione indiretta libera' [...] in cui, in forma indiretta, non vengono rese le *parole* dette

o pensate dal personaggio, ma le sue *percezioni sensoriali*, in genere ciò che egli vede.”¹³⁶

Questi procedimenti spostano il centro focale del racconto all'interno della coscienza di un personaggio, per la maggior parte quella di Emilio. Il narratore esterno continua ad essere presente, ma alla sua voce si affianca anche il punto di vista del tutto soggettivo del personaggio. Il lettore si trova dunque di fronte a due prospettive distinte: quella appartenente al narratore e quella del protagonista. Egli si trova perciò nella condizione di dover distinguere a quale personaggio focale vada addebitata la narrazione, operazione resa ancora più complicata dal fatto che Emilio dimostra in svariate occasioni la sua inattendibilità nel narrare i fatti, oltre ad essere portatore di una “falsa coscienza”¹³⁷ che lo porta a nascondere anche a se stesso i reali moventi delle sue azioni.

Ripercorriamo ora brevemente la trama del romanzo per soffermarci poi in maggior dettaglio sui singoli personaggi e sui rapporti di opposizione o similarità che definiscono i quattro protagonisti uno in relazione all'altro.

Emilio Brentani è un intellettuale fallito di trentacinque anni, con una trascurabile carriera letteraria alle spalle, che vive la sua vita in una condizione di senilità precoce. Impiegato in una società di assicurazioni che gli garantisce lo stretto necessario per mantenere lui e la sorella, egli sembra adagiarsi nella propria condizione di inerte impiegato, riponendo grandi speranze per un futuro di successo e fortuna a cui si sente destinato, senza però fare nulla per realizzarlo. Sempre in ritardo rispetto a un presente che

¹³⁶ G. BALDI, *Le maschere dell' 'inetto' Lettura di “Senilità”*, Paravia, Torino 1998, p.53.

¹³⁷ G. BALDI, *op. cit.*, p.56.

gli sfugge, Emilio si trova coinvolto come per caso in un rapporto con Angiolina, una bellissima e inafferrabile donna di origini popolane. Angiolina costituisce un elemento destabilizzante nella sua vita abitudinaria e regolata entro rigidi schemi comportamentali tanto che, all'inizio, timoroso di compromettere un equilibrio che gli è tanto caro, Emilio respinge ogni assunzione di responsabilità nei confronti della donna. Accampando assurde ragioni quali le proprie responsabilità familiari e la misera carriera letteraria, egli vuole solo tentare di nascondere la paura che lo attanaglia al pensiero di varcare i confini della rassicurante realtà familiare. Agli attributi di debolezza, insicurezza e immaturità psicologica che caratterizzano Emilio, si oppone la figura di Stefano Balli, uno scultore al quale Emilio è legato da un'amicizia ambigua, che oscilla tra ammirazione e invidia. Il Balli sembra incarnare tutte quelle qualità che mancano all'altro quali la virilità, il successo con le donne, la decisione nelle scelte e nell'azione. In realtà, anche l'apparente solidità di questo personaggio così sicuro e spregiudicato si rivelerà illusoria, presentandosi come il prodotto di un'ostentazione che cerca di occultare una medesima condizione di debolezza e frustrazione (come vedremo in seguito, anche il Balli è un artista incompreso, le cui opere non sono apprezzate dai critici). Nel gestire il suo rapporto con Angiolina, Emilio non può fare a meno di appoggiarsi all'autorità quasi paterna del Balli, mostrandosi incapace di vivere la propria relazione senza l'intermediazione dell'amico, che interviene in più di un'occasione nel rapporto di Emilio con la donna. Nella sua passione per Angiolina, Brentani ha bisogno di fare continuo affidamento su mediatori, di appoggiarsi su modelli ideali, di crearsi degli ostacoli, perché è incapace di vivere il presente senza falsificare il dato oggettivo delle proprie esperienze.

Dall'altro lato, Stefano Balli, compiaciuto dell'influenza che sa di esercitare su Emilio, si mette nei panni di colui che vuole guarire l'amico da una cieca passione, tesa a idealizzare una donna pronta a ingannarlo e raggiarlo con menzogne sempre nuove. Forte di questo proposito, Stefano comincia a frequentare casa Brentani, dove Emilio vive solo con la sorella Amalia dopo la morte del padre. Amalia è presentata fin dal primo capitolo come una figura triste e grigia, condannata ad un' esistenza vuota e votata alla rinuncia e al sacrificio. Essa si prende cura del fratello come un madre, provvedendo alle faccende domestiche come la pulizia della casa e la preparazione del cibo. Vittima di un'educazione fortemente repressiva centrata sull'esaltazione della purezza femminile e sulla rimozione degli istinti carnali, Amalia vive come prigioniera in una casa dalla quale esce raramente, figurando come vero e proprio pilastro della tranquillità domestica. L'ingresso del Balli in casa Brentani, provocando l'innamoramento di Amalia, fa irrompere anche nella rassicurante realtà del "nido" familiare la forza travolgente dell'eros. Ma l'amore di Amalia è un amore silenzioso che non viene mai confessato; l'unico momento in cui la donna può abbassare le difese e lasciare cadere per un attimo le barriere repressive è la notte, nella quale ella trova una compensazione al proprio desiderio frustrato in sogni che la vedono in compagnia dell'uomo amato. Emilio sorprende la sorella a parlare durante il sonno, venendo così a conoscenza della passione segreta che essa prova per l'amico. Divorato dalla gelosia per Stefano, che sembra venuto a portargli vie entrambe le donne della sua vita, dal momento che sia Angiolina che Amalia ne sono attratte, Emilio decide di allontanare dalla propria casa il Balli, mettendo fine alle sue visite. Ciò costituisce un duro colpo per la salute di

Amalia, che, amareggiata per l'improvviso abbandono di Stefano, sprofonda in una progressiva depressione che la condurrà all'isteria. Nel delirio isterico, il corpo di Amalia diventa lo strumento privilegiato per esprimere un disagio che la donna, prigioniera di una rigida morale, non riesce a comunicare altrimenti. La morte di Amalia, coincidente con la separazione definitiva di Emilio e Angiolina, è un'ennesima riprova del filo invisibile che lega queste due donne così profondamente diverse durante tutto il romanzo. Nel finale, Emilio, ormai distaccatosi da entrambe, assimila nel ricordo i tratti dominanti delle due figure femminili: Amalia "la donna-angelo, spirituale e pura, materna dispensatrice di dolcezza e sicurezza"¹³⁸ e Angiolina "la donna-sesso, contaminata dall'impurità della carne, pericolosa e inquietante"¹³⁹.

Per il modo stesso in cui è costruito, *Senilità* si presta perfettamente ad una lettura dei rapporti tra i vari personaggi secondo l'ottica girardiana. Vi si possono scorgere parecchie triangolazioni e diversi esempi di mediazione, sia interna che esterna. Inoltre la gelosia e l'invidia, che sappiamo essere tipiche emozioni triangolari, vengono trattate tenendo conto di tutta la loro complessità da un romanziere che non manca mai di sottolineare la componente di fascino irresistibile che il soggetto prova nei confronti del "rivale insolente."¹⁴⁰

Nel primo capitolo del romanzo, vengono presentati, uno dopo l'altro, i personaggi che formano il quartetto attorno al quale ruota la vicenda. Il narratore non rinuncia a tratteggiare il profilo dei suoi protagonisti anche se

¹³⁸ G. BALDI, *op. cit.*, p.48.

¹³⁹ *Ivi.*

¹⁴⁰ R. GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, *op. cit.*, p.15.

le peculiarità dei loro caratteri emergeranno solo strada facendo grazie al procedere dell'azione e ai discorsi e ai pensieri espressi dai vari personaggi. L'incipit in *medias res* definisce fin da subito la situazione su cui il romanzo è basato; ovvero la relazione tra Emilio Brentani e Angiolina. Il narratore riporta in maniera approssimativa ("Parlò a un dipresso così"¹⁴¹) le prime parole che Emilio rivolge alla donna ("T'amo molto e per il tuo bene desidero ci si metta d'accordo di andare molto cauti"¹⁴²) ma un attimo dopo ne sottolinea la scarsa franchezza, proponendo una frase più schietta, che ha come effetto quello di smascherare l'ipocrisia che si cela dietro le sue parole:

"La parola era tanto prudente ch'era difficile di crederla detta per amore altrui e un po' più franca avrebbe dovuto suonare così: - Mi piaci molto, ma nella mia vita non potrai essere giammai più importante di un giocattolo. Ho altri doveri io, la mia carriera, la mia famiglia."¹⁴³

Si tratta di un inizio estremamente incisivo che subito immette il lettore in una realtà dove le parole e i gesti presentano più facce e dove il rapporto tra i personaggi si basa sul non detto e sul malinteso. Per nascondere la paura che prova al pensiero di intraprendere una relazione seria con la donna, Emilio chiama in causa i propri obblighi verso la famiglia e la carriera. Ma il narratore interviene subito a smentirlo, smascherando in modo impietoso gli alibi che Emilio si costruisce per tentare di occultare anche a se stesso lo squallore della propria condizione:

"La sua famiglia? Una sola sorella, non ingombrante né fisicamente né moralmente, piccola e pallida, di qualche anno più giovane di lui, ma più vecchia per carattere o forse per destino. [...] La carriera di Emilio Brentani

¹⁴¹ I. SVEVO, *Senilità*, dall'Oglio editore, Milano 1971, p.11.

¹⁴² Ivi.

¹⁴³ Ivi.

era più complicata perché intanto si componeva di due occupazioni e due scopi ben distinti. Da un impieguccio di poca importanza presso una società di assicurazioni egli traeva giusto il denaro di cui la famigliuola abbisognava. L'altra carriera era letteraria e, all'infuori di una reputazioncella, - soddisfazione di vanità più che di ambizione - non gli rendeva nulla, ma lo affaticava ancor meno."¹⁴⁴

L'uso dei diminutivi (impieguccio, famigliuola, reputazioncella) contribuisce a screditare in modo ironico l'immagine fittizia che Emilio vuole trasmettere di sé. Guido Baldi sottolinea la tendenza di questo personaggio all'autoinganno, a nascondersi dietro maschere gratificanti che gli facciano sentire meno la miseria della propria esistenza. Nel solo spazio di un capitolo, precisamente il primo, Emilio è già riuscito a indossare tre maschere diverse: quella del *pater familias* carico di responsabilità, quella dell'uomo assorbito dalla carriera e infine quella del libertino navigato che ha come unico scopo quello di divertirsi e trarre piacere dalla donna senza assumersi alcuna responsabilità.¹⁴⁵ L'immagine che Emilio fornisce di sé è un'immagine deformata, una pura costruzione mentale che non corrisponde per niente alla realtà. La voce narratoriale, con la sua funzione critica, interviene a più riprese per ristabilire la verità, denunciando le mistificazioni del protagonista. A poco a poco emerge un ritratto sempre più autentico di Emilio, che differisce in modo sostanziale da quello offerto dal personaggio:

"Egli traversava la vita cauto, lasciando da parte tutti i pericoli, ma anche il godimento, la felicità. A trentacinque anni si ritrovava nell'anima la brama insoddisfatta di piaceri e di amore, e già l'amarezza di non averne goduto, e nel

¹⁴⁴ *Ibidem*, pp.11-12.

¹⁴⁵ G. BALDI, *op. cit.*, p.75.

cervello una grande paura di se stesso e della debolezza del proprio carattere ,
invero piuttosto sospettata che saputa per esperienza.”¹⁴⁶

Poche righe sono sufficienti a delineare i tratti principali di Emilio e
descrivere la condizione di senilità in cui egli vive immerso. Si tratta di:

“una sospensione della vita che comporta la rinuncia ad ogni soddisfazione dei
desideri vitali, la chiusura gelosa nel ‘nido’ domestico per cercare protezione
da una realtà esterna che fa paura, perché è sentita come gravida di pericoli,
soprattutto se confrontata dal personaggio con la debolezza del proprio
carattere, di cui egli ha una vaga coscienza, un sospetto più che altro, visto che
proprio la rinuncia alla vita e l’esclusione al mondo non gli hanno mai
permesso di farne diretta esperienza.”¹⁴⁷

Se da un lato la tranquillità domestica garantisce ad Emilio la
protezione e l’immunità dai pericoli provenienti dall’esterno, dall’altro si
affaccia in lui la voglia di varcare i confini di quel territorio conosciuto per
scoprire cosa si nasconde dietro di essi. L’avventura con Angiolina è ciò che
spinge il protagonista ad entrare in contatto con la realtà e a muovere i primi
passi inesperti nel mondo della vita vera. Un’altra preziosa indicazione sul
carattere di Emilio emerge chiaramente nel passo in cui il narratore descrive
il modo contraddittorio con il quale l’ex-letterato considera la propria sterile
carriera intellettuale:

“Per la chiarissima coscienza ch’egli aveva della nullità della propria opera,
egli non si gloriava del passato, però, come nella vita così anche nell’arte, egli
credeva di trovarsi ancora sempre nel periodo di preparazione, riguardandosi
nel suo più segreto interno come una potente macchina geniale in costruzione,
non ancora in attività. Viveva sempre in un’aspettativa non paziente, di
qualche cosa che doveva venirgli dal cervello, l’arte, di qualche cosa che

¹⁴⁶ I. SVEVO, dall’Oglio, *op. cit.*, pp.11-12.

¹⁴⁷ G. BALDI, *op. cit.*, pp.73-74.

doveva venirgli dal di fuori, la fortuna, il successo, come se l'età delle belle energie non fosse tramontata."¹⁴⁸

È evidente che Emilio vive in una condizione di perenne ritardo sul presente, sempre in attesa di qualcosa che deve realizzarsi in un futuro indeterminato, di occasioni sospese in un tempo possibile. Il dramma di Emilio è quello dell'uomo moderno: perso dietro desideri illusori e ingannato dalle falsificazioni della sua mente, non riesce a vedere il vero volto della realtà e diventa cieco. La cecità di Emilio ricorda per certi versi quella di Otello, uno dei primi eroi tragici moderni. Come abbiamo visto nel capitolo dedicato alla tragedia shakesperiana, il Moro non solo è vittima degli inganni di Iago ma è in parte responsabile del proprio destino nella misura in cui è incapace di distinguere il vero dal falso, l'apparenza dalla realtà, il presente dal passato. Se Otello vive immerso in un passato favoloso di regalità e magia e quindi si trova in una posizione sfalsata rispetto al presente, Emilio allo stesso modo è un romantico idealista che non vive ma si guarda vivere, incapace di leggere la realtà in modo oggettivo, troppo debole per resistere alla coazione che lo induce a filtrare tutta la propria esperienza attraverso schemi letterari. Poco più avanti il narratore ci informa della passione per la lettura che accomuna Emilio e la sorella Amalia, alludendo a "quel mezzo migliaio di romanzi che facevano bella mostra di sé, nel vecchio armadio adattato a biblioteca".¹⁴⁹ Per due creature 'senili' come i fratelli Brentani la lettura rappresenta un modo per costruirsi una realtà sostitutiva, per evadere dal grigiore e dallo squallore della loro esistenza e sognare vite più piene e ricche di avvenimenti. Non possedendo alcuna esperienza diretta del mondo

¹⁴⁸ I. SVEVO, dall'Oglio, *op. cit.*, p.12.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p.22.

esterno, sia Emilio che Amalia ricorrono agli schemi forniti dalla letteratura per interpretare ciò che accade sul piano del reale:

“Il Brentani parlava spesso della sua esperienza. Ciò che egli credeva di poter chiamare così era qualche cosa ch’egli aveva succhiato dai libri, una grande diffidenza e un grande disprezzo dei propri simili.”¹⁵⁰

Sui due fratelli agisce il tipo di mediazione che abbiamo definito esterna: entrambi compensano la condizione di non-vita in cui si trovano cercando modelli da imitare tra le pagine dei tanti libri che possiedono. Come l’eroina flaubertiana, che sogna una vita che sia la copia di quella delle eleganti signore parigine dei suoi romanzi prediletti, anche Emilio e Amalia possono sfiorare tramite la lettura, seppur “in forma mediata e artificiosa”, quell’esperienza vitale che è loro negata nella realtà.¹⁵¹

Il fatto che Emilio si basi essenzialmente su categorie acquisite e abbia bisogno di modelli, reali o libreschi, per orientarsi quando si trova fuori dal ‘nido’, è evidente soprattutto dal ritratto che egli fornisce di Angiolina. La descrizione della donna appartiene interamente alla prospettiva soggettiva di Emilio, che si costruisce un’immagine della bella popolana che non corrisponde affatto alla realtà:

“Angiolina, una bionda dagli occhi azzurri grandi, alta e forte, ma snella e flessuosa, il volto illuminato dalla vita, un color giallo d’ambra soffuso di rosa da una bella salute, camminava accanto a lui, la testa china da un lato come piegata dal peso del tanto oro che la fasciava, guardando il suolo ch’ella ad ogni passo toccava con l’elegante ombrellino come se avesse voluto farne scaturire un commento alle parole che udiva.”¹⁵²

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 19.

¹⁵¹ G. BALDI, *op. cit.*, p.44.

¹⁵² I. SVEVO, dall’Oglio, *op. cit.*, pp.12-13.

La bionda Angiolina, viene trasfigurata da Emilio in un simbolo di vitalità e salute fisica che appare sempre sotto il segno della luce.:

“Il personaggio di Angiolina si presenta sulla scena dotato di tutte le caratteristiche dell’eterno femminino. Svevo lascia qui implicitamente la parola a Emilio, che affastella intorno alla donna lungamente sognata tutti gli attributi immagazzinati nel corso delle sue letture e dei sogni alimentati dai romanzi. Angiolina appare carica di valenze simboliche (la luce, l’oro, i colori della vita, la gioventù, la bella salute) che ne fanno immediatamente un idolo alto e perfetto, talmente levigato e incorruttibile da apparire subito posticcio.”¹⁵³

Il linguaggio di Emilio è il tipico linguaggio da letterato: la descrizione della donna è impregnata di lirismo, formule enfatiche e immagini decadenti che attingono al suo retroterra culturale. La relazione con Angiolina si preannuncia agli occhi dell’inesperto Emilio come una ventata di novità, una specie di “antidoto alla propria inerzia e senilità”¹⁵⁴

“Egli si era avvicinato a lei con l’idea di trovare un’avventura facile e breve, di quelle che egli aveva sentito descrivere tanto spesso e che a lui non erano toccate mai o mai degne di essere ricordate. Questa s’era annunciata proprio facile e breve. L’ombrellino era caduto in tempo per fornirgli un pretesto di avvicinarsi, ed anzi – sembrava malizia! – impigliatosi nella vita trinata della fanciulla, non s’era voluto staccare che dopo spinte visibilissime. *Ma poi*, dinanzi a quel profilo sorprendentemente puro, a quella bella salute – ai rétori, corruzione e salute sembrano inconciliabile – aveva allentato il suo slancio, timoroso di sbagliare e infine si incantò ad ammirare una faccia misteriosa, dalle linee precise e dolci, già soddisfatto, già felice.”¹⁵⁵

Il racconto del primo incontro, favorito dal pretesto della caduta dell’ombrellino, può essere suddiviso in due parti distinte, separate da quel

¹⁵³ N. PALMIERI in I. SVEVO, *Romanzi e “Continuazioni”*, I Meridiani, edizione critica con apparato genetico e commento di Nunzia Palmieri e Fabio Vittorini, Mondadori, Milano 2004, p.1366.

¹⁵⁴ G. BALDI, *op. cit.*, p.79.

¹⁵⁵ I. SVEVO, dall’Oglio, *op. cit.*, pp.13-14, corsivi miei.

“ma poi” che segnala il passaggio da un’interpretazione oggettiva dell’accaduto ad un’altra in cui prevale il filtro dell’idealizzazione. Nella prima parte, la caduta dell’ombrellino e il successivo impigliarsi così facilmente nella vita di Angiolina, vengono percepiti da Emilio come manifestazioni di un atteggiamento malizioso da parte della donna. Ma si tratta di un attimo di lucidità che viene subito spazzato via dall’altra visione, quella suggeritagli dai suoi modelli letterari, in questo caso dai *rétori*, che gli hanno insegnato che corruzione e salute sono inconciliabili. Se in un primo momento Emilio coglie l’impressione della civetteria che si nasconde dietro il gesto di Angiolina, l’attimo dopo si riaffaccia in lui lo spirito del romantico sentimentalista che si lascia abbagliare dalle “linee precise e dolci” del volto della donna.

In realtà, all’inizio della loro vicenda sentimentale, Emilio sa poco o nulla sul conto di Angiolina, ma già tende a idealizzarla, a trasfigurarla in un’immagine di donna salvifica. La prima comparsa in scena di Angiolina non permette al lettore di farsi un’idea ben precisa sul carattere e sulla reale fisionomia di questo personaggio. Ciò è dovuto al fatto che il narratore non fornisce alcuna indicazione sui pensieri o sui sentimenti della donna; essa è costantemente vista da fuori, nell’ottica di Emilio, ma senza diventare mai centro focale della narrazione. La sua interiorità e “il suo retroterra psicologico si può desumere solo da ciò che essa fa o dice, in una forma per così dire ‘behaviouristica.’”¹⁵⁶ L’unica occasione in cui alla visione deformata della donna offerta da Emilio se ne sostituisce una più reale, è data dall’incontro con Sorniani, un conoscente vanesio e pettegolo, che lo informa di un precedente rapporto di Angiolina con un tale Merighi. Le insinuazioni del Sorniani

¹⁵⁶ G. BALDI, *op. cit.*, p.33.

forniscono delle informazioni utili a gettare luce sul passato della donna, ma la reazione di indifferenza manifestata da Emilio di fronte al quadro delineato dal conoscente, testimonia ancora una volta la sua tendenza a chiudere gli occhi e a aprirsi vie di fuga in direzione del sogno.¹⁵⁷

“Il Sorniani perciò parlava al vento perché Emilio ora credeva di poter conoscere con esattezza l'accaduto. Al Merighi impoverito e sfiduciato era mancato il coraggio di fondare una nuova famiglia e così Angiolina, che doveva diventare la donna borghese ricca e seria, finiva nelle sue mani, un giocattolo. Ne sentì una profonda compassione.”¹⁵⁸

Alla versione del Sorniani, secondo la quale Angiolina sarebbe stata scacciata da casa Merighi perché trovata coinvolta in una tresca vergognosa, Emilio sovrappone la propria verità, ribaltando il ruolo della donna dalla posizione di carnefice a quella di vittima. Paradossalmente, le comunicazioni del conoscente, invece di screditare l'immagine di Angiolina, la rendono ancora più seducente agli occhi dell'innamorato accecato:

“L'importanza dell'avventura crebbe agli occhi di Emilio per le comunicazioni del Sorniani. L'attesa del giovedì in cui doveva rivederla divenne febbrile, e l'impazienza lo rese ciarliero.”¹⁵⁹

L'incontro con il Sorniani è il primo di una lunga serie: anche se questa è la prima volta che Emilio ascolta un parere altrui, episodi simili si verificheranno di frequente nel corso del romanzo. La sua relazione sentimentale con Angiolina si rifletterà continuamente nello sguardo degli altri: una volta quello del Sorniani, un'altra quello del Leardi, un'altra ancora quella dell'amico Stefano. Questa tendenza di Emilio a vivere la propria storia

¹⁵⁷ N. PALMIERI, *I Meridiani*, *op. cit.*, p.1371.

¹⁵⁸ I. SVEVO, dall'Oglio editore, *op. cit.*, p.18.

¹⁵⁹ *Ivi.*

d'amore interrogando il punto di vista degli altri, risponde alla necessità di paragonare il proprio comportamento all'immagine proposta dagli altri. Da qui emerge la sua profonda insicurezza, che lo porta a cercare modelli a cui ispirarsi per imitarne la condotta. Tra questi, acquista un ruolo di primo piano il più caro amico di Emilio, Stefano Balli, al quale egli è legato da un rapporto ambivalente fatto di ammirazione ma anche di invidia e rancore. Fin dagli albori della sua relazione con Angiolina, Emilio sente subito il bisogno di confidarsi con l'amico per conoscere il suo parere sulla storia che sta per nascere. La figura del Balli viene descritta con dovizia di particolari dal narratore, che ne traccia un ritratto incisivo e pregnante, in grado di fornire una raffigurazione precisa dei vari elementi che compongono la sua personalità:

“Il Balli invece aveva impiegato meglio i suoi quarant'anni sonati, e la sua esperienza lo rendeva competente a giudicare di quella dell'amico. Era men colto, ma aveva sempre avuto su di lui una specie di autorità paterna, consentita, voluta da Emilio, il quale, ad onta del suo destino poco lieto ma per nulla minaccioso, e della sua vita in cui non v'era niente di imprevisto, abbisognava di puntelli per sentirsi sicuro. Stefano Balli era un uomo alto e forte, l'occhio azzurro giovanile su una di quelle facce dalla ciera bronzina che non invecchiano: unica traccia della sua età era la brizzolatura dei capelli castani, la barba appuntita con precisione, tutta la figura corretta e un po' dura. Era talvolta dolce il suo occhio da osservatore quando lo animava la curiosità o la compassione, ma diveniva durissimo nella lotta e nella discussione più facile.”¹⁶⁰

Prima di procedere alla descrizione fisica dell'uomo, il narratore precisa il tipo di funzione che il Balli riveste agli occhi di Emilio, specificando che si tratta di una “specie di autorità paterna”. Stefano Balli assume l'aspetto di una

¹⁶⁰ *Ibidem*, p.19.

guida agli occhi dell'inesperto e immaturo Emilio, come potrebbe essere un padre nei confronti di un figlio bisognoso di un modello a cui appoggiarsi. La descrizione fisica dell'amico - in cui spiccano i tratti caratteristici della figura paterna, tra cui la forza, la statura, e la fermezza di posizione che lo contraddistingue nelle discussioni - corrisponde perfettamente al ruolo parentale da lui svolto nei confronti di Emilio.¹⁶¹ Subito dopo, il narratore ci rivela che anche il Balli, così come Emilio, è un artista fallito, i cui bozzetti non hanno raggiunto il successo sperato. Anch'egli si trova respinto dalle giurie e ignorato dal mercato ma ciò non basta a gettarlo nella disperazione, dal momento che egli vive attorniato dall'ammirazione altrui, in special modo quella delle donne:

“Non ammetteva che il risultato del suo lavoro potesse avvilirlo, ma i ragionamenti non lo avrebbero salvato dallo sconforto, se un successo personale inaudito, non gli avesse date delle soddisfazioni ch'egli celava, anzi negava, ma che aiutavano non poco a tenere eretta la sua bella figura slanciata. L'amore per le donne era per lui qualcosa di più che una soddisfazione di vanità ad onta che, ambizioso, prima di tutto, egli non sapesse amare. Era il successo quello, o gli somigliava di molto; per l'amore dell'artista le donne amavano anche l'arte sua che pure era tanto poco femminile. Così, avendo profondissima la convinzione della propria genialità, e sentendosi ammirato e amato, egli conservava con tutta naturalezza il suo contegno di persona superiore.”¹⁶²

Nella sua lettura di *Senilità*, Guido Baldi pone l'accento sul fatto che ciò che egli chiama il 'dongiovannismo' di Balli:

“non sia che la ricerca di un risarcimento, di un surrogato simbolico alla frustrazione sociale del suo fallimento come scultore. Egli sostituisce il dominio sulle donne all'impossibile dominio del suo genio sul mondo,

¹⁶¹ G. BALDI, *op. cit.*, p.83.

¹⁶² I. SVEVO, dall'Oglio editore, *op. cit.*, p.20.

trovando soddisfazione nell'esercizio della sua potenza entro l'ambito ristretto dei suoi rapporti interpersonali."¹⁶³

Dietro all'immagine virile, spregiudicata e dominatrice del Balli cominciano a intravedersi delle crepe, dei cedimenti, tanto che il lettore è portato a fare un passo indietro, ricordando il vecchio proverbio che dice "Non è tutto oro quello che luccica".

Che Stefano Balli non sia proprio l'essere superiore che sembra, è evidente anche dal tipo di impostazione che egli dà al suo rapporto con Emilio. L'amico, sempre pronto a sottomettersi alla sua volontà, rappresenta l'equivalente maschile delle tante donne a lui soggette. Stefano sa perfettamente di giocare una partita facile con l'inetto Emilio e ciò glielo rende ancora più caro; davanti a lui lo scultore può esibire le sue qualità di uomo superiore e sicuro di sé, sempre certo di primeggiare. Il fatto che egli includa nella sua cerchia di amicizie solo persone più deboli di lui, escludendo coloro con cui potrebbe avere un valido contraddittorio, sta a dimostrazione di una certa insicurezza che si cela dietro la maschera del superuomo che Balli si sforza di indossare:

"gli uomini lo amavano poco ed egli non avvicinava che coloro cui aveva saputo imporsi."¹⁶⁴

Questa frase è estremamente significativa e non lascia spazio a dubbi per quanto riguarda i motivi che spingono Stefano a prediligere la compagnia dell'inetto Emilio:

¹⁶³ G. BALDI, *op. cit.*, pp.84-85.

¹⁶⁴ I. SVEVO, dall'Oglio, *op. cit.*, p.20.

“Da principio lo predilesse soltanto per la ragione che se ne sentiva ammirato; molto più tardi l’abitudine glielo rese caro, indispensabile. La loro relazione ebbe l’impronta del Balli. Divenne più intima di quanto Emilio per prudenza avrebbe desiderato, intima come tutte le poche relazioni dello scultore, e i loro rapporti intellettuali rimasero ristretti alle arti rappresentative nelle quali andavano perfettamente d’accordo, perché in quelle arti esisteva una sola idea, quella cui s’era votato il Balli [...] Accordo facile; il Balli insegnava, l’altro non sapeva neppure apprendere. Fra di loro non si parlava mai delle teorie letterarie complesse di Emilio, poiché il Balli detestava tutto ciò che ignorava ed Emilio subì l’influenza dell’amico persino nel modo di camminare, parlare, gestire. Uomo nel vero senso della parola, il Balli non riceveva e quando si trovava accanto il Brentani, poteva avere la sensazione di essere accompagnato da una delle tante femmine a lui soggette.”¹⁶⁵

Insomma, il rapporto di Stefano con Emilio appare fin da subito sotto il segno della dialettica servo-padrone dove il Balli comanda e l’altro esegue. Di fronte all’apparente superiorità dell’amico scultore, Emilio assume l’aspetto di un docile suddito che si lascia dominare. Ma non è ancora tutto. Se da un lato Emilio ha bisogno di puntelli per sentirsi sicuro nella propria esistenza e per questo intravede nel Balli un modello da imitare, dall’altro non tardano ad emergere sentimenti di invidia e di rancore nei confronti dell’amico, soprattutto per quanto riguarda l’influenza da lui esercitata sulle donne che Emilio ama (Angiolina e la sorella Amalia). Il tipo di relazione tra i due amici-nemici può essere ascritta al processo che Girard definisce “mediazione interna”. Nel capitolo seguente mi soffermerò ampiamente sulla descrizione del complesso rapporto che lega i due personaggi, cercando di individuare i punti del romanzo in cui emerge più chiaramente lo schema del desiderio triangolare delineato da Girard. Per ora ci basti sapere quanto segue:

¹⁶⁵ *Ibidem*, p.21.

“Balli è il rivale, anzi il Padre, a cui l’eroe è legato da un insieme di sentimenti discordanti (ammirazione/invidia, rispetto/risentimento, affetto/ostilità, colpa e augurio di morte) che caratterizzano la particolare versione sveviana del rapporto servo-padrone. Il processo che René Girard chiama ‘mediazione interna’ è particolarmente evidente in *Senilità* dove Emilio cerca costantemente di imitare la condotta di Balli o di meritarsene l’approvazione, e dove le emozioni triangolari di Stendhal, l’invidia, la gelosia e l’odio impotente’ sono più chiaramente delineate nel rapporto di antagonismo.”¹⁶⁶

L’ultimo personaggio a fare il suo ingresso in scena in questo primo capitolo è Amalia, la sorella di Emilio. Il narratore ci offre subito un ritratto della fisionomia della donna caratterizzato dalla bruttezza e dal colore grigio come nota cromatica dominante:

“la signorina Amalia non era stata mai bella: lunga, secca, incolore – il Balli diceva che era nata grigia – di fanciulla non le erano rimaste che le mani bianche, sottili, tornite meravigliosamente, alle quali ella dedicava tutte le sue cure.”¹⁶⁷

L’indugio descrittivo sulle mani è utile a isolare un dettaglio fisico della donna che assumerà un particolare rilievo nel procedere del romanzo. Le mani di Amalia sono l’unica parte bella del suo corpo e il fatto che ella vi dedichi tutte le sue attenzioni è il segnale che: “pur nella sua vita fatta di rinunce al godimento e di repressione del desiderio, Amalia non ha affatto rinunciato, inconsapevolmente, a piacere agli altri, cioè all’amore e al godimento.”¹⁶⁸

Amalia si configura fin dall’inizio come il *double* di Emilio. Entrambi condividono infatti la stessa condizione appartata di isolamento all’interno delle mura domestiche, la stessa passione per la lettura, le medesime

¹⁶⁶ T. DE LAURETIS, *La sintassi del desiderio Struttura e forme del romanzo sveviano*, il Portico, Longo Editore, Ravenna 1976, p.27.

¹⁶⁷ I. SVEVO, dall’Oglio editore, *op. cit.*, p.22.

¹⁶⁸ G. BALDI, *op. cit.*, p.88.

abitudini. Nonostante tutto, la sorella appare ancora più prigioniera nel ‘nido’ familiare rispetto al fratello, dal momento che il fatto di essere donna, educata secondo rigide norme di convenienza borghese, le preclude ogni contatto con l’esterno. Un’altra notazione a proposito di Amalia è la sua non ingombranza fisica, riprodotta formalmente anche tramite la disposizione stessa del testo: “Nel primo capitolo di *Senilità*, il personaggio di Amalia appare sulle soglie del testo, ossia in attacco e in conclusione di capitolo, sui bordi che incorniciano – e ingabbiano – le pagine centrali dell’innamoramento di Emilio.”¹⁶⁹

L’esistenza di Amalia è caratterizzata dal sacrificio e dalla dedizione al fratello come testimonia una delle prime informazioni forniteci dal narratore: “ella viveva per lui come una madre dimentica di se stessa”.¹⁷⁰ Se è vero che la donna ricopre un ruolo materno nei confronti del fratello, la stessa identica cosa vale per Emilio, che si sforza di svolgere l’omologa funzione del padre nei confronti della sorella. Dallo sviluppo del romanzo emergerà chiaramente che questa funzione del *pater familias* non gli riuscirà tanto bene, dal momento che Emilio non possiede quegli attributi di solidità e autorevolezza che contraddistinguono la tipica figura paterna.

Rientrato a casa dopo il suo incontro con Angiolina, Emilio sente il bisogno di condividere il suo entusiasmo con Amalia, che si pone nella posizione dell’avida ascoltatrice, pronta ad accogliere con sorpresa quelle parole “pregne di desiderio e di amore”.¹⁷¹

¹⁶⁹ D. BROGI “Amalia, la sorella isterica (I. Svevo, *Senilità*, 1898)”, *Between*, III.5 (2013), <http://www.Between-journal.it/>, p.16.

¹⁷⁰ I. SVEVO, dall’Oglio editore, *op. cit.*, p.11.

¹⁷¹ *Ibidem*, p.22.

“Ella stette ad ascoltarlo, servendolo muta e pronta a tavola, acciocché egli non avesse da interrompersi per chiedere una cosa o l'altra. Certo, col medesimo aspetto, ella aveva letto quel mezzo migliaio di romanzi che facevano bella mostra di sé, nel vecchio armadio adattato a biblioteca, ma il fascino che veniva ora esercitato su lei – ella, sorpresa, già lo sapeva – era del tutto differente. Ella non era passiva ascoltatrice, non era il fato altrui che l'appassionasse; il proprio destino intensamente si ravvivava. L'amore era entrato in casa e le viveva accanto, inquieto, laborioso [...] Fratello e sorella entravano nella medesima avventura.”¹⁷²

La figura di Amalia, che divora avidamente i racconti del fratello rendendosi il più servizievole possibile affinché egli non interrompa la sua narrazione, ci permette di tracciare un altro parallelismo con *l'Otello*. In questa circostanza, Amalia sembra ricalcare a distanza di tempo il personaggio di Desdemona; così come la fanciulla veneziana era stata rapita dalle storie incredibili e affascinanti dello straniero, fino al punto di sognare di vivere sulla sua pelle le stesse fantastiche avventure, allo stesso modo Amalia “subisce come una sorta di contagio la malattia d'amore del fratello.”¹⁷³

Il desiderio d'amore che emerge dalle parole di Emilio è in grado di far nascere un analogo desiderio nella sorella. Ragionando in termini girardiani, ci troviamo in presenza di un perfetto esempio di desiderio mimetico, vale a dire di un desiderio modellato su un altro desiderio o, più semplicemente, un desiderio preso a prestito. L'immagine del contagio esprime perfettamente la natura imitativa del desiderio:

“Il desiderio metafisico è sempre contagioso. E lo diventa sempre più a mano a mano che il mediatore si avvicina all'eroe. [...] La mediazione interna esiste allorché si ‘prende’ un desiderio vicino come si prenderebbe la peste o il

¹⁷² Ivi.

¹⁷³ N. PALMIERI, *I Meridiani*, op. cit., p.1376.

colera, per semplice contatto con un soggetto infetto. [...] Il contagio è così generale, nell'universo della mediazione interna, che ogni individuo può diventare il mediatore del suo prossimo senza essere consapevole della funzione che va svolgendo. Mediatore senza saperlo, tale individuo è forse a sua volta incapace di desiderare spontaneamente.”¹⁷⁴

L'infetto Emilio contagia la sorella Amalia con il suo desiderio d'amore, divenendo così il suo inconsapevole mediatore. Ma anche Emilio, a sua volta, è incapace di desiderare spontaneamente dal momento che su di lui agisce la mediazione dei molti romanzi che ha letto. Nella propria relazione con Angiolina, Emilio ha continuamente bisogno di interpretare gesti e situazioni ricorrendo ai suoi modelli letterari o interrogando il punto di vista degli altri, in particolar modo quello del Balli. In definitiva, la presenza del mediatore è indispensabile al soggetto per incrementare le attrattive dell'oggetto del desiderio.

¹⁷⁴ R. GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, op.cit., p.87.

3.1 Doppia mediazione: giochi di specchi tra Emilio e Stefano.

“Proust e Dostoevskij descrivono allo stesso modo l’andatura arrogante del mediatore che si fa largo tra la folla, la sua sprezzante indifferenza per gli insetti che gli brulicano ai piedi, l’impressione di forza irresistibile che suscita nello spettatore affascinato. Tutto, nel mediatore, rivela una tranquilla e serena superiorità di *essenza* che l’infelice, schiacciato, tremante di odio e di adorazione, si sforza invano di far sua.”¹⁷⁵

Quanto detto a proposito di Proust e Dostoevskij potrebbe valere anche per Svevo in *Senilità*. Ripensando ai rapporti tra i vari personaggi all’interno del romanzo, non può non venirci alla mente l’impressione di forza irresistibile e di sprezzante indifferenza che fanno di Stefano Balli un essere superiore, un modello da imitare agli occhi del debole e inetto Emilio.

Sebbene il narratore esterno si affretti a smentire la presunta sicurezza di questo personaggio, riconducendo l’ostentazione della sua superiorità ad una matrice di debolezza che lo accomuna all’amico, agli occhi di Emilio la figura del Balli appare sempre accompagnata dai connotati che caratterizzano la figura del Dio mediatore sopra descritto:

“Emilio, nella sua debolezza e immaturità psicologica, lo elegge ad immagine paterna, lo prende come modello e si sforza costantemente di imitarlo, specie nella relazione con la donna, ricorre al suo consiglio, sottoponendo sempre a lui, come ad una guida infallibile, le proprie azioni, cerca la sua approvazione, a volte lo vede persino, nei suoi tortuosi roveli mentali, come ‘giudice severo’ dei propri comportamenti: prima di compiere una qualunque azione, Emilio si chiede sempre come la giudicherà il Balli, e agendo ha la sensazione di agire sotto ai suoi occhi. Si direbbe che Emilio cerchi il possesso di Angiolina solo

¹⁷⁵ R. GIRARD, *op. cit.*, p.81.

per avere di fronte al Balli una patente di virilità, per sentirsi anch'egli 'uomo nel vero senso della parola' dinanzi al proprio modello e giudice"¹⁷⁶

Il "discepolo" Emilio, dinanzi all'occhio scrutatore del suo mediatore non può che sentirsi trasparente, ricordando l'immagine eliotiana di Prufrock che si dibatte sul muro appuntato a uno spillo, ansioso di liberarsi dai freddi sguardi che dissezionano e che giudicano la persona.

All'inizio della sua storia con Angiolina, Emilio si sforza di assumere le sembianze "dell'uomo immorale superiore" proponendosi come obiettivo quello di educare la donna al vizio. Sebbene la maschera del precettore-libertino non gli si addica per niente, egli non può fare a meno di ricorrere a questa falsificazione per sentirsi più vicino al suo modello, cercando di imitarne in modo maldestro la tanto ammirata disinvoltura. In realtà, il vero Emilio è un inguaribile sentimentale, che si lascia travolgere dalla sua passione per Angiolina fino a sublimarla in un'immagine di donna angelicata che si trova in palese stridore con la vera natura dell'amata. Quella che doveva preannunciarsi come un'avventura "facile e breve" assume fin da subito agli occhi dell'inesperto e 'senile' Emilio tutto un altro significato. Basta poco a far sì che la forza dell'amore lo invada interamente: "Certo, per il momento la sua vita apparteneva a quell'amore; non sapeva pensare altro, non sapeva lavorare, neppure adempiere per bene ai suoi doveri d'ufficio."¹⁷⁷ Se il sognatore Emilio si lascia andare alla contemplazione del suo amore, abbandonandosi a piacevoli fantasticherie quando si trova da solo, bastano la presenza del Balli e del suo sguardo investigatore ad inibirlo, costringendolo ad indossare una maschera:

¹⁷⁶ G. BALDI, *op. cit.*, p.36.

¹⁷⁷ I. SVEVO, dall'Oglio, *op. cit.*, p.45.

“Era persino capace di voler far credere al Balli d’essere lieto che Angiolina qualche sera fosse occupata per non averla, dopo tutto, vicina ogni giorno. *Il Balli lo faceva arrossire guardandolo calmo con occhio scrutatore*, ed Emilio, non sapendo dove celare la sua passione, derideva Angiolina [...] Ne rideva con sufficiente disinvoltura, ma il Balli, che lo conosceva e che nelle sue parole sentiva un suono falso, lo lasciava ridere solo.”¹⁷⁸

Emilio sente incombere su di sé il giudizio severo dell’amico e, per celare la propria sottomissione alla donna, recita la parte dell’uomo indifferente e distaccato che attribuisce un’importanza molto limitata alla propria avventura sentimentale. Si comincia a intravedere un atteggiamento ambiguo di Emilio nei confronti dell’amico; se da un lato la presenza dello scultore lo mette nella condizione di nascondersi e di mentire, dall’altro egli non può fare a meno di cercare la sua approvazione e di interpellarlo per avere consigli su come gestire la sua relazione con Angiolina. Uno degli episodi più significativi a questo proposito, è costituito dalla cosiddetta “cena dei vitelli”. Questa scena prende spunto dal proposito di Balli di impartire una lezione all’inesperto Emilio su come ci si debba comportare con le donne. L’occasione è fornita da una cena a quattro, il cui scopo principale è quello di permettere a Emilio di “guardare e imparare” l’arte di sedurre e assoggettare le donne.

L’episodio della “cena dei vitelli” è preparato da un precedente dialogo tra i due amici. Emilio, scoperti alcuni lati del carattere di Angiolina che mal si conciliano con l’immagine sublimata che lui ha contribuito a costruire, valuta l’ipotesi di lasciare la donna. Troppo debole nel suo proposito, si reca dal Balli per sottoporre al vaglio dell’amico la propria decisione:

¹⁷⁸ *Ibidem*, p.46.

“Per rendere ‘irrevocabile’ la propria decisione, Emilio vuol fare a tal riguardo una promessa al Balli, e questo rivela in lui il segreto dubbio sulla saldezza della propria volontà, la necessità di imporsi un forte obbligo esterno per mantenersi fedele alla propria risoluzione. Invece basta la vista del Balli per fargli abbandonare il proposito di lasciare Angiolina e per farlo ritornare a quello originario, di divertirsi con la donna ad imitazione del cinico dongiovannismo dell’amico.”¹⁷⁹

Il modo in cui il Balli accoglie Emilio sottolinea ancora una volta il suo atteggiamento narcisistico. Sapendo già che di lì a breve l’amico lo pregherà di consigliarlo, si fa vedere arrabbiato, fingendo di negare il proprio aiuto per far sì che il suddito Emilio si inginocchi al suo cospetto e lo implori. In effetti, non passa molto tempo perché Stefano raggiunga l’effetto sperato:

“Avrebbe potuto essere più brusco ancora che Emilio cionondimeno non avrebbe rinunciato ad averne il consiglio. Da quello doveva risultare la salvezza; Stefano, che tanto bene se ne intendeva, gli avrebbe indicata lui la via da seguirsi per continuare a godere senza più soffrire. In un solo istante giunse così dall’altezza di quel suo primo virile proposito alla più bassa abiezione: la coscienza della propria debolezza e la perfetta rassegnazione alla stessa. Chiamava aiuto! Avrebbe voluto conservare almeno l’aspetto della persona che domanda un semplice consiglio tanto per udire un parere altrui. Per un effetto meccanico, invece, quei gridi nelle orecchie lo resero supplichevole. Avrebbe avuto grande bisogno di venir accarezzato.”¹⁸⁰

L’improvviso arrivo di una donna allo studio del Balli interrompe la conversazione tra i due amici ma allo stesso tempo fa nascere in Stefano l’idea della cena a quattro. La soluzione, salutata con entusiasmo da Emilio, (“L’unico mezzo per poter imitare il Balli era di vederlo all’opera.”) si risolve nella cosiddetta “cena dei vitelli”, episodio tutto incentrato sulla figura del Balli e sull’esibizione del suo comportamento da superuomo.

¹⁷⁹ G. BALDI, *op. cit.*, p.116.

¹⁸⁰ I. SVEVO dall’Oglio, *op. cit.*, pp.57-58.

La scena si apre con la figura di Angiolina, ansiosa di conoscere, e farsi conoscere, dallo scultore. Ogni tentativo fatto da Emilio per cercare di catturare l'attenzione della donna si rivela vano e lo rende ancora più noioso e bisognoso di conferme. Il Balli si presenta in compagnia di Margherita, una donna "alta e magra", dal "passo malsicuro", e con una "faccia pallida e pura" in cui spiccano due grandi occhi turchini. Angiolina, subito confortata dalla mediocrità della donna che accompagna il Balli e forte della sua superiore bellezza, si predispone a ricevere i complimenti dell'uomo ma, contrariamente alle sue aspettative, egli le trova dei difetti, criticandola per la forma del suo naso. È evidente come il Balli usi questa tattica per rendere insicure le persone intorno a lui e sentirsi in tal modo il padrone indiscusso della serata. Quando, ad un certo punto, Margherita dice di avere male ad un piede, le ordina di levarsi lo stivaletto, nonostante le deboli rimostranze della donna che alla fine si trova costretta ad assecondarlo. Per tutta la durata della cena continua a dire cose sgradevoli ad Angiolina per provocarla a difendersi, assicurandosi in tal modo la sua ammirazione. Il disprezzo e l'aria di sufficienza con cui tratta entrambe le donne appaiono in netto contrasto con il sentimento di adorazione con cui esse rispondono alle sue prevaricazioni. Pur di celebrare la propria superiorità, Balli schiaccia senza alcun riguardo chiunque gli si trovi diananzi; non solo le donne, ma anche un povero cameriere e lo stesso Emilio vengono strumentalizzati da Stefano per raggiungere i suoi fini:

"Lo scultore adopera il sistema della brutalità anche con gli uomini, per domare tutti intorno a sé, per imporre a tutti la sua superiorità: sgrida il cameriere perché offre da cena solo vitello e simula comici accessi d'ira, insultandolo per scherzo; il risultato è che il cameriere esegue tutti i suoi

ordini con premura straordinaria. Balli sente il bisogno di dimostrare alle donne anche il suo dominio sull'amico, che pure dovrebbe essere solo lo spettatore della 'lezione': volendo esprimere in forma scherzosa il suo attaccamento ad Emilio, in realtà lo schiaccia, facendo pesare la propria superiorità e mettendo in evidenza l'inferiorità dell'altro."¹⁸¹

Accusando Angiolina di avergli sottratto la compagnia di Emilio, Balli inserisce nel suo discorso una battuta alquanto infelice, che ha come unico scopo quello di vantarsi dei propri meriti a scapito dell'amico: "Ci eravamo trovati tanto bene insieme! Io, la persona più intelligente della città e lui la quinta, perché dopo di me ci sono tre posti vuoti e subito al prossimo c'è lui."¹⁸²

Emilio, serio e ammutolito, incassa i colpi dell'amico senza replicare ma Balli, accortosi del suo cambiamento d'umore, cerca di aggiustare il tiro della sua precedente affermazione peggiorando ulteriormente la situazione:

"Il Balli ebbe la buona intenzione di risollevarlo; ne tessé la biografia caricandola – Come bontà è lui il primo e io il quinto. È il solo maschio col quale io abbia saputo andare d'accordo. È il mio *alter ego*, il mio altro io, pensa come me, e...è sempre del mio parere quando io subito non so essere del suo. – All'ultima frase aveva dimenticato il proposito col quale aveva cominciato a parlare e, di buon umore, schiacciava Emilio sotto il peso della propria superiorità."¹⁸³

Emilio viene ritratto impietosamente come una marionetta nelle mani dell'altro, incapace persino di pensare autonomamente e sempre pronto a conformare il proprio punto di vista a quello dell'amico.

L'umiliazione subita da Emilio durante la "cena dei vitelli" ha come effetto quello di raffreddare i rapporti tra i due amici, già allentati a causa di

¹⁸¹ G. BALDI, *op. cit.*, p.124.

¹⁸² I. SVEVO, dall'Oglio, *op. cit.*, p.71.

¹⁸³ *Ibidem*, p.73.

Angiolina. Questa volta è Stefano a fare un passo indietro. Accortosi di avere esagerato, lo scultore si reca a casa Brentani con il proposito di “tenere un predicozzo” all’amico, riconquistandosi il ruolo di consigliere fidato. Se a prima vista l’iniziativa di Balli potrebbe sembrare una prova di amicizia, le motivazioni sottese alla sua azione rivelano tutto il contrario: “quando si dileguò in lui il piacere di sentirsi amato da tutte e due le donne, piacere intenso, ma che durava una frazione d’ora, la coscienza lo rimorse.”¹⁸⁴ Queste parole affermano a chiare lettere la falsa coscienza del Balli e il suo egoismo, per non parlare della spiccata tendenza a subordinare tutto e tutti al proprio Io.

“È una notazione che mette in luce come Balli non ami Emilio per se stesso, ma solo strumentalmente, perché trova in lui l’ammiratore delle sue esibizioni di superiorità, lo spettatore che non viene mai meno alla sua funzione e quindi garantisce al superuomo la sicurezza di trovare sempre la platea di cui non può fare a meno. [...] Ne emerge un tratto dominante della personalità del personaggio, che sarà il motivo conduttore delle pagine che seguono: il suo egocentrismo esasperato, che lo induce a porre solo se stesso al centro del mondo e a subordinare gli altri a sé, il narcisismo patologico che lo spinge a proporsi sempre come oggetto unico dell’attenzione.”¹⁸⁵

A questo punto è necessario operare una distinzione. Se agli occhi di Emilio la figura del Balli non smette mai di esercitare un fascino irresistibile e di suscitare sentimenti di gelosia per le qualità di uomo superiore che sembra possedere, non si può dire altrettanto per il narratore e il lettore. Sia al narratore che al lettore è consentita una distanza critica che permette loro di considerare i protagonisti del romanzo nella loro oggettività, conservando in tal modo un grado di obiettività molto superiore a quello dei personaggi focali. Emilio è talmente convinto che Balli rappresenti il modello superiore

¹⁸⁴ *Ibidem*, p.77.

¹⁸⁵ G. BALDI, *op. cit.*, pp.127-128.

da imitare da non mettere mai in discussione la sua autorità, incapace di vedere dei limiti in colui che ha eletto a suo mediatore. Al contrario, il narratore è impietoso nel ritrarre la meschinità e la piccolezza di un personaggio come Balli, che, insicuro a sua volta, ha bisogno di sottomettere chi è più debole di lui per dimostrarsi il padrone.

Casa Brentani si configura come il luogo ideale nel quale Balli può esercitare “il culto smodato del proprio io”¹⁸⁶ in tutta libertà, senza temere di essere contraddetto. Persino la ‘grigia Amalia’, che prova nei confronti di Stefano la stessa venerazione del fratello, si rallegra in presenza dello scultore, tanto che le guance di solito incolori diventano rosse e “i buoni occhi grigi” si fanno “animatissimi”.¹⁸⁷ Nel rientrare in casa Brentani, Balli ricorda il ruolo di “confortatore squisito”¹⁸⁸ svolto nei confronti di Amalia in occasione della morte del padre, compiacendosi della propria bontà: “Gustava il ricordo della propria bontà, e pensò di aver avuto torto d’evitare per tanto tempo quel luogo ove si sentiva più che mai uomo superiore.”¹⁸⁹

Emilio, ancora indispettito per il comportamento dell’amico durante la “cena dei vitelli”, si sforza di affettare una certa gentilezza, volta a nascondere il rancore per il torto subito:

“Emilio lo accolse con accurata gentilezza precisamente per celare il rancore che gli covava in fondo all’anima; non voleva che il Balli potesse avvedersi del male che gli aveva fatto, lo avrebbe sì rimproverato e aspramente, ma

¹⁸⁶ *Ibidem*, p.37.

¹⁸⁷ I. SVEVO, dall’Oglio, *op. cit.*, p.80.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p.79.

¹⁸⁹ *Ivi*.

studiando il modo di celare la propria ferita. Lo trattava proprio come un nemico.”¹⁹⁰

Il rapporto di antagonismo che si viene a creare tra i due amici non si limita solamente al personaggio di Angiolina ma arriva a coinvolgere persino Amalia. Per tutta la durata del pranzo in casa Brentani, Balli si rende ancora una volta protagonista, cercando di attirare l'attenzione di Amalia attraverso i racconti della propria gioventù di artista. Agli occhi della povera fanciulla cresciuta tra le mura domestiche, l'esistenza di Balli appare come un concentrato di gioiosa vitalità, un'alternativa alla propria monotona e grigia quotidianità. Il tema della seduzione tramite la parola riaffiora qui più evidente che mai e permette di accostare ancora una volta il personaggio di Amalia a Desdemona, l'eroina tragica dell'*Otello*: “L'archetipo comune della seduzione attraverso il racconto delle proprie avventure compare anche nella vicenda di un personaggio a cui Svevo fa spesso riferimento, non solo nella scrittura romanzesca: si tratta dell'*Otello* di Verdi.”¹⁹¹

Oltre al tema della parola che affascina e seduce, *Senilità* condivide con l'*Otello* il motivo dominante della gelosia. La gelosia di Emilio non investe solo il suo rapporto con la donna amata ma si estende anche nei confronti dell'amico e della sorella. Non solo Emilio, ma quasi tutti i personaggi all'interno del romanzo si trovano prima o poi a fare i conti con questo sentimento. Anche Balli, a suo modo, è geloso di Emilio perché egli lo trascura a causa della sua relazione con Angiolina e la stessa cosa vale per Amalia, che, in seguito all'amore del fratello per la figlia del popolo, si sente spodestata di tutte quelle attenzioni che egli prima le rivolgeva.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 80.

¹⁹¹ N. PALMIERI, *I Meridiani*, *op. cit.*, p.1411.

Se Amalia ascolta incantata i racconti di Balli, Emilio sembra non apprezzare gli sforzi intrapresi dall'amico per conquistarsi l'ammirazione della sorella:

"Invece il Brentani stava a udire con amarezza e invidia. Pareva che il Balli si vantasse della fortuna come di propria virtù. A Emilio non era toccato mai niente di lieto anzi neppure niente di inaspettato. [...] La gelosia, nel suo animo, crebbe in modo ch'egli ne provò persino per l'ammirazione che al Balli dedicava Amalia. Il pranzo divenne molto animato perché anche lui vi collaborò. Lottò per conquistarsi l'attenzione di Amalia. Ma non vi riuscì [...] Egli fu confinato alla seconda parte ch'era sua per destino."¹⁹²

Il pranzo di Balli in casa Brentani si svolge secondo le dinamiche che avevano regolato la "cena dei vitelli", con lo scultore che occupa interamente la scena e l'altro soccombente, confinato come sempre "alla seconda parte"¹⁹³. La gelosia di Emilio, che arriva a coinvolgere anche Amalia, è dettata da un tipo di rivalità che potremmo definire "edipica":

"La gelosia di Emilio coinvolge anche Amalia; non solo quindi la donna-sesso, ma anche l'altra fondamentale figura femminile, la donna-madre, con cui Emilio ha solo un rapporto sublimato [...] Qui, chiaramente, la sorella è solo un oggetto sostitutivo dell'altra figura femminile, un pretesto perché Emilio possa sfogare la sua gelosia vera: ciò che conta non è tanto l'oggetto immediato che viene conteso, ma la rivalità che lo oppone all'antagonista. È una lotta, sia pur simbolica, per dimostrare chi deve riuscire il maschio dominatore."¹⁹⁴

Ma Emilio non è l'unico ad essere geloso e a rimanere invischiato in meccanismi psicologici tortuosi che gli impediscono di capire i reali moventi delle sue azioni. Nell'analizzare le ragioni che lo spingono a recarsi sempre più frequentemente a casa Brentani, Balli non riesce a chiarire neppure a se

¹⁹² I. SVEVO, dall'Oglio, *op. cit.*, p.87.

¹⁹³ *Ibidem*, p.88.

¹⁹⁴ G. BALDI, *op. cit.*, p.137.

stesso cosa lo induca a compiere quel rito: "Sarebbe stato difficile dire perché egli ogni giorno facesse quelle scale per andare a prendere il caffè dai Brentani. Era gelosia, probabilmente; egli lottava per conservarsi l'amicizia di Emilio."¹⁹⁵

In definitiva, le visite di Balli a casa Brentani rispondono principalmente a due motivazioni: la prima coincide con il bisogno di riaffermare il proprio dominio sull'amico, allontanatosi a causa della donna che si è inserita nel loro rapporto, la seconda affonda le radici nel compiacimento che lo scultore prova nel sentirsi ammirato dai fratelli:

"Il Balli centellinava il caffè, sdraiato nel vecchio seggiolone, in un grande benessere, ricordando che in quell'ora egli aveva avuto la mala abitudine di discutere con gli artisti al caffè. Come si stava meglio là, fra quelle persone miti che lo ammiravano e amavano!"¹⁹⁶

Finora mi sono concentrata sul personaggio del Balli in quanto figura che possiede, agli occhi di Emilio, tutte le caratteristiche che solitamente vengono riconosciute al mediatore. L'autorità paterna, la superiorità e l'impressione di virilità che si deduce dal suo rapporto con le donne fanno del Balli un modello perfetto che il suddito Emilio, "tremante di odio e di ammirazione"¹⁹⁷, si sforza costantemente di imitare. Se questo tipo di mediazione interna è perfettamente ravvisabile all'interno del romanzo, non è altrettanto facile individuare il meccanismo speculare per cui anche Balli si trova a ricoprire la funzione di soggetto che desidera, con Emilio nei panni del mediatore. Il rapporto di questi due personaggi si può chiarire ricorrendo al concetto di "doppia mediazione", illustrato da Girard in *Menzogna romantica e verità romanzesca*:

¹⁹⁵ I. SVEVO, dall'Oglio, *op. cit.*, p.91.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p.92.

¹⁹⁷ R. GIRARD, *op. cit.*, p.81.

“Abbiamo così un soggetto-mediatore e un mediatore-soggetto, un modello-discepolo e un discepolo-modello. Ciascuno imita l'altro pur continuando ad affermare la priorità e la precedenza del proprio desiderio. Ciascuno scorge nell'altro un persecutore atrocemente crudele. Tutti i rapporti sono simmetrici; i due compagni si credono separati da un abisso insondabile, ma non si può dire, dell'uno, qualcosa che non valga anche per l'altro. Si tratta della sterile opposizione di contrari sempre più atroce e vana a mano a mano che i due soggetti si avvicinano l'uno all'altro e che il loro desiderio s'intensifica.”¹⁹⁸

Nella contesa che oppone i due rivali, Angiolina viene relegata alla posizione di puro oggetto. Se Emilio ha bisogno di ricorrere al Balli e al suo consiglio nella relazione con la donna amata, allo stesso modo l'attrazione di Stefano per Angiolina si intensifica a mano a mano che cresce in lui la voglia di strappare all'amico l'oggetto del suo desiderio, dimostrando così di essere il più forte. In altri termini, l'oggetto del desiderio (in questo caso Angiolina) perderebbe ogni attrattiva se non fosse sempre in procinto di essere posseduto dall'altro:

“Ognuno sa che qualunque desiderio raddoppia d'intensità vedendosi condiviso. Due triangoli identici e di senso inverso si sovrapporranno l'uno all'altro. Il desiderio circolerà sempre più rapidamente tra i due rivali, aumentando di intensità a ogni va e vieni, come la corrente elettrica in una batteria nell'atto di essere caricata.”¹⁹⁹

Il sesto capitolo di *Senilità*, collocato temporalmente sullo sfondo del Carnevale, rappresenta un momento importante nello sviluppo del romanzo. Basti pensare che inizialmente l'autore aveva pensato di intitolare quest'opera *Il carnevale di Emilio* “connotando in modo esplicito l'avventura

¹⁹⁸ R. GIRARD, *op. cit.*, p.88.

¹⁹⁹ Ivi.

d'amore come una trasgressione, una deviazione sul percorso obbligato entro cui il destino aveva costretto i fratelli Brentani."²⁰⁰

Il capitolo ruota attorno al seguente episodio: Balli, camminando per le vie della città durante una sera di Carnevale, scopre Angiolina che passeggia in compagnia di un ombrellaio e di un'altra fanciulla, la cui presenza accessoria sembra volta a coprire il flirt dell'amica. Stefano decide di seguire lo strano terzetto fin dentro ad un caffè e lì trova conferma ai propri sospetti, sorprendendo Angiolina che stringe le mani dell'ombrellaio sotto il tavolino. Smascherato il tradimento, manda a chiamare Emilio per farlo assistere di persona alla scena.

Ciò che a prima vista potrebbe sembrare un atto di solidarietà e di amicizia nei confronti di Emilio in realtà nasconde un segreto godimento, un atteggiamento compiaciuto nel constatare che l'amico è tradito, e perdipiù con un ombrellaio. L'ipotesi è convalidata da parecchi indizi disseminati nel testo e che, messi insieme, non lasciano spazio a dubbi. All'inizio del capitolo Balli viene ritratto in preda al malumore, annoiato e infastidito dalla volgarità del Carnevale. Ma la vista del terzetto in cui è presente anche Angiolina è sufficiente a risollevarlo il suo stato d'animo: "la propria forza d'osservazione lo divertì tanto che dimenticò la noia di tutta la serata – Ecco un'occupazione originale; farò la spia! - "²⁰¹ Invece di indignarsi per la falsità della donna nei confronti dell'amico, sembra divertito dal suo nuovo ruolo di spia e non esita a seguire i presunti amanti all'interno del caffè. Accortosi che l'uomo che corteggia Angiolina è l'ombrellaio di via Barriera non riesce a trattenere il riso e si

²⁰⁰ N. PALMIERI, *I Meridiani*, *op. cit.*, p.1415.

²⁰¹ I. SVEVO, dall'Oglio, *op. cit.*, p.98.

lascia andare il commento sprezzante “Un ombrellaio rivale di Emilio Brentani.” Torna per un attimo col pensiero all’amico, ripensando a quanto questi gli aveva detto a proposito degli occhi “crepitanti” di Angiolina e subito dopo esprime una fantasia di sostituzione alquanto ambigua: “Emilio aveva ragione; quegli occhi crepitavano come se nella loro fiamma qualche cosa bruciasse. Il Balli invidiò l’ombrellaio. Come egli si sarebbe trovato meglio a quel posto che non al proprio!”²⁰² Questo pensiero lascia supporre la presenza di motivazioni più profonde che si agitano nell’inconscio del personaggio. Sostituirsi all’ombrellaio implica avvicinarsi ad Angiolina e, in un certo qual modo, equivale a tradire l’amico, privandolo dell’oggetto del suo desiderio. In maniera obliqua e indiretta emerge poco a poco il desiderio segreto di Balli per Angiolina, dettato solo ed esclusivamente dal piacere che gliene deriva all’idea di contenderla all’amico.

All’arrivo di Emilio sulla scena del misfatto, Stefano non gli risparmia neppure un particolare dell’accaduto. Sembra quasi che si diverta a rigirare il coltello nella piaga; la descrizione particolareggiata dell’ombrellaio, caratterizzato dalla calvizie e dalla nerezza dovuta al pelo della barba, stabilisce un implicito confronto con Emilio, facendolo sentire inferiore persino ad un essere così rozzo e volgare come l’ombrellaio.

Dall’altra parte, Emilio, che davanti al Balli non vuole manifestare il dolore provato per il tradimento subito, simula la parte dell’uomo indifferente, che non si scompone di fronte a simili notizie:

²⁰² *Ibidem*, p.100.

“Non aveva più nemmeno bisogno di sforzo per simulare indifferenza; si era quasi cristallizzato nel primo sforzo e avrebbe potuto dormire conservando stereotipato quel sorriso e quella calma. Era tale quella simulazione da penetrare molto più in là dell’epidermide.”²⁰³

La paura di essere giudicato debole e ridicolo dall’amico-rivale spinge Emilio a recitare una parte che non corrisponde affatto al suo reale stato d’animo. Appena rimasto solo sulla scena, finalmente può dare libero sfogo alla propria rabbia: “una rabbia impotente gli gonfiò il petto. Finalmente egli si destava e tutta la rabbia e la commozione non lo addoloravano tanto come l’indifferenza di poco prima, una prigionia del proprio essere impostagli dal Balli.”²⁰⁴

L’ingerenza di Balli nella vita sentimentale di Emilio appare senza alcun dubbio esagerata: egli non lascia all’amico neppure una parvenza di autonomia nella gestione del suo rapporto con la donna, vuole che Emilio si comporti come lui, pensi come lui, agisca come lui. Dopo avergli confessato il tradimento di Angiolina, non gli lascia neppure il tempo di riflettere sull’accaduto ma subito gli impone come dovrà comportarsi con la donna: “Tu sai già dove potrai trovare Angiolina domani. Le dirai poche parole d’addio e poi la sia finita come tra me e Margherita.”²⁰⁵ Quando Emilio si mostra accondiscendente, confermando di voler seguire il suo consiglio, Stefano non può fare a meno di compiacersi dell’autorità da lui esercitata sull’amico:

“_Va là che sei mio degno amico – disse il Balli con profonda ammirazione. – In una sola sera hai riconquistata tutta la stima che avevi perduta con le sciocchezze commesse nel corso di più mesi.”²⁰⁶

²⁰³ *Ibidem*, p.103.

²⁰⁴ *Ibidem*, p.104.

²⁰⁵ *Ibidem*, p.103.

²⁰⁶ *Ivi*.

Una volta accolto tra le braccia del mediatore, che lo proclama suo degno discepolo, Emilio si rende conto di essere prigioniero. Adesso non può più sfuggire al suo occhio scrutatore, deve seguire il copione che questi gli ha imposto, pena la perdita della propria dignità.

Dopo la notte di Carnevale, Emilio si decide ad abbandonare Angiolina. È evidente che il suo gesto, più che essere in linea con i suoi reali sentimenti, risponde sia al bisogno di scrollarsi di dosso il ridicolo di cui si sente coperto, sia alla volontà di non deludere le aspettative del suo mediatore.

Per Emilio, la rottura con Angiolina è un atto sofferto, caratterizzato da ripensamenti e dall'aspettativa impaziente di rivedere la donna. Svanito il suo sogno d'amore, Emilio si aggira per le vie della città senza sapere dove andare, o meglio, imboccando le strade dove spera di veder apparire la donna. Al desiderio di incontrare Angiolina si contrappone il timore che lo invade al pensiero di imbattersi nel suo giudice severo:

“Gli sarebbe stato impossibile di andare dal Balli e desiderava di non imbattersi in lui. Lo temeva, anzi l'unica sensazione dolorosa in lui era quel timore. Si disse che quel timore derivava dal sapere ch'egli non avrebbe saputo imitare la calma del Balli allorché costui aveva dovuto lasciare Margherita.”²⁰⁷

Emilio non può fare a meno di confrontarsi con il suo modello ma, questa tendenza a misurarsi con il metro offertogli da Balli gli provoca una ferita dolorosa, dovuta alla consapevolezza di non poter competere con lui.

In tutto ciò che fa, Emilio ha sempre la sensazione di agire sotto gli occhi dell'amico-nemico. Persino quando sente vacillare i suoi propositi di

²⁰⁷ *Ibidem*, p.120.

fermezza nei confronti di Angiolina, gli basta andare col pensiero al Balli per fare marcia indietro:

“Non c’era la possibilità di ritornare sui propri passi. Gli bastava, per respingere questa tentazione, di ricordare quello che ne avrebbe detto il Balli. Pensò che se non avesse avuto accanto quel giudice severo, egli non si sarebbe curato della dignità ora che comprendeva che con quel tentativo di risollevarla, aveva legato più abietamente che mai ogni suo pensiero, ogni desiderio ad Angiolina.”²⁰⁸

Se Balli rappresenta il rivale per eccellenza in tutto il romanzo, non bisogna pensare che egli sia l’unico. I presunti amanti di Angiolina sono tutti possibili rivali, pronti a schiacciare il debole Emilio sotto il peso della loro superiorità. Il senso di inadeguatezza provato da Emilio nei confronti della donna è dovuto principalmente alla sua incapacità di incarnare un’immagine di uomo virile, forte e sicuro di sé. Da ciò derivano l’ossessione nevrotica della gelosia e l’invidia per i rivali che, al contrario, sembrano possedere quegli attributi che a lui mancano. Un esempio significativo a questo proposito è dato dall’incontro sul Corso con il Leardi, uomo che Emilio considera suo rivale poiché è convinto che abbia posseduto Angiolina.

Alla vista del Leardi, Emilio sente il bisogno di avvicinarlo, nonostante lo odi per il legame che gli attribuisce con la donna amata. La descrizione del bel Leardi è sufficiente a suggerire il senso di invidia provato da Emilio per le qualità che il giovane sembra esibire:

“Leardi! Il *bel giovane*, biondo e *robusto*, dal *colorito di giovinetta* su un *organismo virile*, passava sul Corso, serio come sempre, vestito di un soprabito chiaro che faceva proprio per quella tepida giornata d’inverno. Il Brentani ed il

²⁰⁸ *Ibidem*, p.124.

Leardi appena appena si salutavano, tutt'e due molto superbi quantunque per ragioni molto differenti."²⁰⁹

Bello, giovane, robusto e virile, il Leardi rappresenta nell'immaginario di Emilio il modello perfetto di uomo per Angiolina, il maschio in grado di possederla e sottometterla a sé. È la sola apparenza del Leardi a parlare: il vestito impeccabile e il contegno adatto alla persona seria trasmettono l'impressione dell'uomo sicuro di sé, che sa quanto vale.

Il narratore non manca di sottolineare l'ostilità che accomuna i due uomini nel trovarsi uno di fronte all'altro e che denuncia un atteggiamento di sfida reciproca:

"Emilio di fronte a quel giovanotto elegante ricordava d'essere il letterato di una certa riputazione; l'altro invece credeva di poter trattarlo dall'alto in basso perché lo vedeva vestito meno accuratamente, e non l'aveva mai trovato in nessuna delle grandi case della città ove egli invece era accolto a braccia aperte. Avrebbe però amato che tale sua superiorità fosse riconosciuta anche dal Brentani, e rispose cortesemente al saluto che gli fu fatto."²¹⁰

È Emilio, "l'uomo inferiore", a cercare il saluto dell'altro e a tendergli la mano per primo. Niente nel comportamento del Leardi lascia intendere che egli abbia voglia di fermarsi a conversare con l'ex-letterato, eppure, Emilio non sa resistere all'impulso di richiamare l'attenzione di chi dimostra di volergliela negare:

"Il Brentani aveva ceduto ad un istinto imperioso. Visto che non gli era permesso di cercare Angiolina, il meglio che gli restava da fare era d'attaccarsi a chi nel suo pensiero era perennemente legato a lei. [...] Egli aveva lo strano presentimento d'essere accanto a persona che molto importasse nella sua vita,

²⁰⁹ *Ibidem*, pp.125-126, corsivi miei.

²¹⁰ *Ivi*.

ed ogni sua parola avrebbe desiderato andasse a conquistargliene l'amicizia."²¹¹

L'atteggiamento contraddittorio di Emilio nei confronti del Leardi, caratterizzato da gelosia, invidia, ma anche attrazione e voglia di conquistarsene l'amicizia, ci riporta nella sfera della mediazione interna. Il Leardi è una delle tante controfigure del Balli che si incontrano nel corso del romanzo, dove i mediatori si moltiplicano all'infinito, presentandosi sempre come modelli alternativi all'inettitudine del protagonista.

Deluso dell'incontro con il giovane Leardi, mostratosi reticente in merito alla questione Angiolina, Emilio si affretta a chiudere la conversazione, esprimendo il proprio odio verso colui che un attimo prima aveva cercato di farsi amico:

“Per allontanarsi addusse di nuovo a pretesto un'improvvisa indisposizione, e il Leardi lo vide tanto sconvolto che gli credette ed anzi gli dimostrò una partecipazione amichevole che costrinse il Brentani a dirgli una parola di riconoscenza. Invece come sentiva d'odiarlo! [...] Come era superiore a lui il Leardi, quell'imbecille privo di idee! Quella calma era la vera scienza della vita. – Sì,- pensò il Brentani, e gli parve di dire una parola che avrebbe dovuto far vergognare insieme a lui l'umanità più eletta – l'abbondanza di immagini nel mio cervello forma la mia inferiorità.”²¹²

La considerazione espressa da Emilio a proposito di se stesso lo avvicina molto all'uomo del sottosuolo dostoevskiano con il quale condivide la stessa condizione di inettitudine. Nelle *Memorie dal sottosuolo* si verifica una situazione molto simile all'incontro col Leardi in cui il protagonista

²¹¹ Ivi.

²¹² *Ibidem*, p.129.

esibisce un comportamento analogo a quello di Emilio nei confronti dei suoi amici-rivali:

“Osserviamo l’eroe sotterraneo in compagnia dei suoi ex-condiscepoli. Questi esseri insulsi organizzano un banchetto in onore di un certo Zverkov che deve raggiungere una guarnigione sul Caucaso. L’uomo del sottosuolo assiste ai preparativi della festa ma nessuno pensa a invitarlo. Questo affronto inatteso, o forse troppo atteso, scatena in lui una passione morbosa, un desiderio frenetico ‘di schiacciare, di vincere, di affascinare’ questi esseri dei quali non ha alcun bisogno e per cui prova un sincero disprezzo. L’infelice finisce con l’ottenere, dopo mille umiliazioni, l’invito che brama. Va alla festa e si comporta in modo ridicolo senza mai perdere un solo istante la consapevolezza della propria ignominia.”²¹³

Un po’ come Emilio, che vorrebbe conquistarsi l’amicizia del Leardi pur sapendo di odiarlo, allo stesso modo l’uomo del sottosuolo arriva a subire ogni genere di umiliazione pur di essere accolto dai suoi nemici. Ma ciò che maggiormente accomuna i nostri eroi è il modo in cui entrambi concepiscono la loro inettitudine, assumendo la propria diversità come “privilegio e segno di nobiltà”²¹⁴. La presunzione intellettuale di Emilio e dell’uomo del sottosuolo è un modo per compensare la loro inettitudine alla vita, per rovesciare la propria inferiorità in superiorità sugli uomini comuni. Quando Emilio afferma che la propria inferiorità risiede nell’abbondanza di immagini del proprio cervello, non fa che sottolineare la propria posizione di artista incompreso all’interno di una società che non riconosce il suo prestigio:

“È un passo chiave che tocca uno dei nodi centrali del romanzo, perché propone il tema dell’inettitudine dell’eroe. L’eccesso di sensibilità e immaginazione, che non è se non ipertrofia dell’attività intellettuale, è sentito da Emilio come una condanna, una tara patologica, una ‘malattia’ che rende

²¹³ R. GIRARD, *op. cit.*, p.61.

²¹⁴ G. BALDI, *op. cit.*, p.158.

inadatti alla vita normale, perché turba il dominio di sé, inibisce l'azione sicura e l'immediatezza vitale irriflessa che sono necessarie per inserirsi nella realtà. La prospettiva di Emilio costruisce un'opposizione tra l'uomo normale, sano, che possiede 'la vera scienza della vita' perché è 'privo di idee', ed il diverso, l'intellettuale malato e inetto a vivere. [...] A veder bene, individuare le cause della propria inferiorità nell' 'abbondanza di immagini' del proprio cervello nasconde il segreto orgoglio del letterato, che in realtà si sente superiore agli altri proprio grazie alla fertilità dell'immaginazione e alla sensibilità più intensa."²¹⁵

Come Emilio, anche l'uomo del sottosuolo si rifugia nell'alibi della propria superiorità intellettuale, sentendo un forte bisogno di dimostrarla ai suoi nemici:

"Desideravo appassionatamente dimostrare a tutte quelle 'mezzecartucce' che non ero affatto quel fifone che io stesso m'immaginavo di essere. Non soltanto: ma nel più forte parossismo di quella febbre fifonesca io fantasticavo di prendere d'un tratto il sopravvento, di vincere, di sedurli, di costringerli ad amarmi - non fosse che *'per l'elevatezza dei miei pensieri e per l'indiscutibile mia arguzia'*".²¹⁶

E ancora, poco più sotto:

" 'Oh se solo sapeste *di quali sentimenti e di quali pensieri sono capace io, e quanto sono evoluto!*' pensavo di tanto in tanto, rivolgendomi nel pensiero verso il divano dove stavano seduti i nemici miei. Ma quei miei nemici si comportavano come se io non ci fossi nemmeno stato, in quella stanza."²¹⁷

Dopo la parentesi costituita dall'incontro con il Leardi, l'ottavo capitolo prosegue inscenando la gelosia sempre più smodata di Emilio nei confronti di Balli, il suo rivale per eccellenza. Il timore del protagonista è quello che lo scultore possa avvicinarsi ad Angiolina ora che la rottura di Emilio con la

²¹⁵ Ivi.

²¹⁶ F. DOSTOEVSKIJ, *Memorie dal sottosuolo*, Oscar Mondadori, Milano 1987, p.99, corsivi miei.

²¹⁷ *Ibidem*, p.111, corsivi miei.

donna renderebbe tutto più semplice. Divorato dall'idea ossessiva di una relazione tra Balli e Angiolina, Emilio rivela all'amico la propria gelosia nei suoi confronti, che, a ben guardare, suona un po' come una dichiarazione d'amore:

“ - Non ho mai sofferto tanto di gelosia quanto ora. – Fermandosi in faccia a Stefano gli disse con voce profonda: - Promettimi che tu mi racconterai sempre quanto sul conto suo apprenderei; ma tu non l'avvicinerai mai, mai e se la vedessi sulla via me lo racconteresti subito. [...] Io sono ammalato di gelosia, solo di gelosia. Sono geloso anche di altri, ma prima di tutto di te. All'ombrellaio mi sono abituato, a te non mi abituerei mai. – Nella sua voce non c'era nessun tono scherzoso; cercava di destar compassione per ottenere più facilmente quella promessa.”²¹⁸

Nel confessare al Balli la propria gelosia quasi esclusiva verso di lui, Emilio non fa che aumentare il prestigio del suo temuto mediatore, che acquista sempre più consapevolezza di sé, sentendosi il rivale invincibile. Pur promettendo di mantenere la promessa, Balli confida all'amico il suo desiderio di ricavare un bozzetto di Angiolina, affermazione che dimostra quanto il meccanismo della doppia mediazione sia già in funzione tra i due personaggi. “_Credendo di farti piacere, avevo lungamente sognato di ricavare da lei un bozzetto – Ebbe per un istante l'occhio da sognatore come se gli si delineasse in mente la figura pensata.”²¹⁹

Anche per Balli Angiolina sembra essere diventata oggetto del desiderio; il sogno di ritrarla per i propri fini artistici diventerà sempre più insistente con il procedere del romanzo, fino a tramutarsi in una specie di ossessione verso la fine della storia. Si potrebbe supporre che, in un certo

²¹⁸ I. SVEVO, dall'Oglio, *op. cit.*, pp.134.135.

²¹⁹ Ivi.

qual modo, il desiderio di Emilio per Angiolina abbia fatto scattare un identico desiderio nell'amico, ansioso di frapporsi tra i due amanti per dimostrare la propria vittoria. Oltre ad essere vittima della mediazione interna, Emilio diviene a sua volta mediatore, pur senza esserne consapevole e continuando a ritenersi l'unico condannato a una condizione di debolezza e inferiorità. Ma un'analisi più attenta dei personaggi rivela chiaramente come sia Emilio che Stefano rappresentino le due facce della solita medaglia:

"In realtà Balli non è affatto l'alternativa positiva ad Emilio ma sostanzialmente il suo doppio. L'ostentazione della sua forza dominatrice scaturisce dalla stessa matrice di debolezza di Emilio, è una risposta, sia pure in direzione contraria, ad una stessa condizione sociale di partenza negativa e frustrante. Se Emilio è uno scrittore di provincia che non è arrivato ad un vero successo e che non scrive più, adattandosi alla grigia vita dell'impiegato, Balli è un artista fallito, le cui sculture sono state respinte da tutte le giurie. A questa condizione affine reagiscono però in maniera opposta: Emilio si adagia nel suo fallimento e nella sua impotenza, escludendosi dalla realtà e cercando riscatto solo nel sogno; Balli [...] reagisce all'impotenza reale della sua condizione da un lato attraverso il culto smodato del proprio io, della propria superiorità geniale, dall'altro esercitando la propria potenza dominatrice, sia pur nell'ambito ristretto dei rapporti interpersonali: è insomma una sorta di superuomo, ma in 'scala', una scala ridotta, provinciale e privata."²²⁰

Nonostante la promessa ottenuta dall'amico, Emilio non riesce a liberarsi dall'incubo di un tradimento da parte sua. L'idea che Balli possa ritrarre Angiolina per creare un bozzetto lo tormenta a tal punto che l'insicuro Emilio arriva persino a tradurre sotto forma di sogno/fantasia ciò che teme si avveri nella realtà:

"La sua fantasia agitata architettò intero il sogno di un tradimento del Balli. Sì, il Balli lo tradiva. Stefano aveva poco prima confessato di aver sognato di far

²²⁰ G. BALDI, *op. cit.*, pp.36-37.

posare Angiolina per un bozzetto. Ora, sorpreso nel suo studio da Emilio, con essa, mentre la copiava seminuda, si scusava, ricordando quella confessione. Ed Emilio, per punirlo, trovava delle frasi roventi d'odio e di disprezzo. [...] E come erano complesse quelle frasi! Erano finalmente dirette a persona che le poteva comprendere come chi le diceva.”²²¹

Il sogno funziona da veicolo per trasmettere paure ma anche desideri inconsci, non formulabili razionalmente e “accessibili alla coscienza solo indirettamente.”²²² Il sogno-fantasia di Emilio sfrutta il pretesto del tradimento per permettergli di vendicarsi dell'amico e riversare su di lui tutto il proprio rancore:

“La figura del Rivale, che Emilio aveva voluto rimuovere per rassicurarsi, riemerge come sotto la spinta di un bisogno coatto, il bisogno di sfogare l'odio e il rancore lungamente covato nei confronti dell'amico. Emilio costruisce il sogno del tradimento del Balli solo per poterlo punire e schiacciare sotto il proprio disprezzo. Ma, come si può constatare, il suo bisogno è anche quello di affermare la sua parità rispetto al rivale, cosa che nella realtà è impossibile perché questi costantemente lo domina e non gli lascia spazio. La parità sognata si manifesta non su quello che sarebbe il piano reale, cioè nell'ambito sessuale, ma solo su un piano sostitutivo e simbolico, quello intellettuale, in cui il letterato Emilio si sente effettivamente in grado di competere con lo scultore.”²²³

Mentre Emilio sogna di prendersi la sua rivincita sull'amico-rivale, nella stanza accanto Amalia sogna dolci fantasie di sottomissione alla volontà di un presunto uomo amato. Svegliato dalla voce della sorella, che parla durante il sonno, Emilio sente Amalia pronunciare il nome del Balli. L'amara consapevolezza che anche la sorella, così come Angiolina, ama segretamente

²²¹ I. SVEVO, dall'Oglio, *op. cit.*, p.137.

²²² T. DE LAURETIS, *op. cit.*, p.87.

²²³ G. BALDI, *op. cit.*, p.164.

il suo rivale, ravviva la gelosia di Emilio, che si sente sempre più spiazzato, costretto ad occupare il secondo posto persino nella vita di Amalia.

Attraverso il sogno, che le permette di crearsi una vita sostitutiva, Amalia entra prepotentemente nelle dinamiche che regolano i rapporti tra i quattro personaggi principali del romanzo. Finora rimasta sempre sullo sfondo, ridotta alla semplice funzione di “cassa di risonanza” delle avventure del fratello, Amalia assume uno straordinario rilievo grazie al sogno, che le permette di far emergere in superficie il suo mondo interiore:

“La condizione che rende così speciale la funzione di Amalia, malgrado la sua posizione così appartata, è il modo in cui il personaggio, nel corso della storia, fa da riflesso, avanzando verso un estremo fisico simbolico e testuale di insofferenza, al mondo dei desideri nascosti del protagonista.”²²⁴

Il desiderio d'amore di Emilio per Angiolina si trasferisce tale e quale nel desiderio di Amalia per Balli. Gelosi l'uno dell'altro, i due fratelli Brentani gestiscono però in maniera diversa la loro possessività. Mentre Amalia accetta, pur soffrendo, la relazione del fratello con Angiolina, Emilio non concepisce l'idea che l'eros possa entrare nella vita della sorella e distruggerne gli equilibri. Tanto più se quell'eros ruota attorno alla figura del Balli, il suo temuto rivale, colui che l'ha separato da Angiolina e che adesso minaccia di strappargli anche le cure e l'amore di Amalia.

“Risolve d'imprendere la guarigione di Amalia. Avrebbe incominciato con l'allontanare di casa lo scultore, il quale, da qualche tempo, benchè senza sua colpa, era divenuto apportatore di sventura. Se non ci fosse stato lui, la

²²⁴ D. BROGI, *op. cit.*, p.4.

relazione con Angiolina sarebbe stata più dolce, non complicata da tanta amara gelosia.”²²⁵

Tra la figura di Amalia e quella di Angiolina si produce un andirivieni continuo che dimostra come queste due donne siano legate da un filo invisibile nella mente di Emilio. Deciso a intraprendere la guarigione della sorella, Emilio comunica a Stefano la sua risoluzione di allontanarlo da casa. Ma le ragioni del buon pater familias, che agisce al solo scopo di proteggere i suoi cari, sono deboli schermi che non riescono a nascondere il profondo risentimento di Emilio verso l'amico:

“Le arti impiegate per celare il proprio rancore dietro supreme ragioni di famiglia non erano bastate. Allora egli fu preso da una puerile paura di perdere l'amico. Separatosi da Angiolina e dal Balli, egli non avrebbe più potuto sorvegliarli, ed essi, certo, si sarebbero prima o poi ritrovati.”²²⁶

Con l'allontanamento del Balli da casa Brentani cominciano a manifestarsi i primi segni di insofferenza di Emilio nei confronti dello scultore. Nonostante gli sforzi intrapresi da Stefano per guarire l'amico dalla sua passione, in Emilio diventa sempre più intenso il desiderio di rivedere Angiolina. Stanco di sottostare alla condizione di prigionia impostagli dal suo giudice severo, Emilio comunica al Balli il suo proposito di rivedere la donna. Come al solito, ha bisogno di crearsi alibi e giustificazioni che legittimino il suo desiderio e che dimostrino all'amico la sua avvenuta guarigione. Fingendosi calmo, vuole dare al Balli l'impressione di poter dominare il suo sentimento. Perciò tira fuori la scusa che rivedere Angiolina sarebbe un banco di prova per sperimentare il proprio contegno di fronte alla donna amata. La

²²⁵ I. SVEVO, dall'Oglio, *op. cit.*, p.138.

²²⁶ *Ibidem*, p.143.

risposta di Stefano rivela chiaramente come anch'esso sia stato definitivamente 'contagiato' dal desiderio dell'amico:

"Il Balli aveva riso troppo spesso dell'amore di Emilio per non credere ora nella sua perfetta guarigione. Per di più da qualche giorno, egli stesso aveva il più vivo desiderio di rivedere Angiolina. Aveva immaginato una figura su quei tratti e con quei vestiti. Lo raccontò ad Emilio il quale gli promise che con le prime parole che avrebbe rivolte alla fanciulla, l'avrebbe pregata di posare per il Balli. Non v'era da dubitare della sua guarigione. Ormai egli non era neppure geloso del Balli."²²⁷

La natura triangolare del desiderio appare qui più che mai evidente. Anche Stefano, come Emilio, prova un "vivo desiderio" di rivedere Angiolina sebbene finga di attribuire il proprio interesse per la donna a ragioni puramente artistiche. In realtà, egli è elettrizzato al pensiero di competere con Emilio per aggiudicarsi la vittoria sull'oggetto della contesa. Se mille Angioline diverse gli si presentassero dinanzi, la sua scelta ricadrebbe sempre e comunque su una sola Angiolina, quella desiderata dall'amico:

"Parve poi che il Balli pensasse ad Angiolina non meno di Emilio stesso. [...] Anch'egli era in un periodo d'esaurimento e non ritrovava in sé altra idea che quella nata la prima sera in cui Emilio gli aveva fatto conoscere Angiolina. Una sera, lasciando Emilio, gli chiese: - Tu non ti sei ancora ravvicinato? - Non voleva essere lui a riunirli, ma voleva sapere se Emilio non si fosse rappattumato con Angiolina a sua insaputa. Sarebbe stato un tradimento!"²²⁸

Per Balli l'immagine di Angiolina, idealizzata attraverso il sogno artistico, diventa una specie di *ossessione*, l'unica soluzione per uscire da un momento di impasse creativa:

²²⁷ *Ibidem*, pp.169-170.

²²⁸ *Ivi*.

“Quando il mediatore è molto vicino, gli osservatori colgono il cerchio psicologico dell’eroe e parlano di ossessione. [...] Ciascuno non parla mai del proprio vizio. L’ossesso ci stupisce per la lucidità di cui dà prova nei confronti dei suoi simili, altrimenti detti suoi rivali, e per la cecità di cui dà prova nei confronti di se stesso.”²²⁹

Tanto Stefano dà prova di un’estrema lucidità nei confronti degli autoinganni di Emilio, quanto si dimostra portatore della stessa falsa coscienza. Troppo impegnato a criticare l’atteggiamento idealizzante dell’amico, che non rinuncia a costruirsi un’immagine sublimata della donna amata, Stefano non si avvede di essere vittima della solita tendenza. L’ossessione verso l’oggetto del desiderio è un sentimento che accomuna sia Emilio che Stefano. Sembra che entrambi siano incapaci di rapportarsi con Angiolina a prescindere dal giudizio o dalla presenza dell’altro. L’esempio che segue è utile a rendere l’idea dello schema triangolare su cui si basa il rapporto di questi tre personaggi.

Dopo aver posseduto fisicamente Angiolina, Emilio prova una grande delusione, dovuta alla presa di coscienza che la donna posseduta non corrisponde a quella figura di angelo da tempo idealizzata:

“Emilio poté sperimentare quanto importante sia il possesso di una donna lungamente desiderata. [...] Era sparita la sconsolata inerzia che l’aveva spinto a ricercare Angiolina, ma erasi anche annullato l’entusiasmo che lo aveva fatto singhiozzare di felicità e di tristezza. Il maschio era ormai soddisfatto ma, all’infuori di quella soddisfazione, egli veramente non ne aveva sentita altra. Aveva posseduto la donna che odiava, non quella che amava.”²³⁰

²²⁹ R. GIRARD, *op. cit.*, p.66.

²³⁰ I. SVEVO, dall’Oglio, *op. cit.*, pp.175-176.

Secondo Girard, il possesso dell'oggetto desiderato si risolve sempre in una profonda delusione per il soggetto che si rende conto che il traguardo raggiunto non si trova all'altezza delle sue aspettative:

“Nell'istante in cui l'eroe [...] si impadronisce dell'oggetto desiderato, la virtù fugge via come il gas di un pallone che sia stato bucato. È l'oggetto improvvisamente sconsacrato dal possesso e ridotto alle sue proprietà oggettive a provocare la famosa esclamazione stendhaliana: 'tutto qui!'”²³¹

Se il possesso di Angiolina non è sufficiente a garantire la felicità sperata, allora che cosa può rendere Emilio veramente appagato? La soddisfazione per aver posseduto la donna può venire solo da un terzo, in questo caso dal Balli, il suo odiato-amato rivale. Forte della propria esperienza sessuale, Emilio sente il bisogno di raccontare tutto all'amico, non tanto per condividere un momento importante quanto per potersi vantare con lui della sua nuova condizione di uomo virile. “Sentì una grande soddisfazione di poter raccontare al Balli d'aver posseduto quella donna. Fu una soddisfazione intensa, importante, che gli levò qualunque nube dalla fronte.”²³²

“La soddisfazione non provata durante il rapporto Emilio la prova nel raccontare tutto a Balli. [...] È come se Emilio avesse voluto possedere Angiolina solo per poterlo raccontare all'amico, per dimostrarsi all'altezza dinanzi al modello-rivale che lo schiaccia dall'alto della sua forza virile e del suo dominio con le donne.”²³³

Da qui si capisce perfettamente come entrambi siano incapaci di desiderare autonomamente e di godersi il possesso dell'oggetto desiderato senza fare continuo riferimento uno all'altro. La presenza del rivale si dimostra necessaria a mantenere vivo il desiderio e a riaccenderlo laddove

²³¹ R. GIRARD, *op. cit.*, p.77.

²³² I. SVEVO, dall'Oglio, *op. cit.*, p.177.

²³³ G. BALDI, *op. cit.*, p.185.

esso viene meno. Come Emilio riesce a raggiungere la soddisfazione che si aspettava dal rapporto con Angiolina solo tramite la mediazione di Stefano, così Balli non riesce a ritrovare la propria ispirazione artistica se non ritraendo Angiolina, l'amante del suo amico.

Come avevo anticipato, nell'undicesimo capitolo la fissazione di Balli nei confronti di Angiolina assume sempre più i connotati di un'ossessione. Si infittiscono i parallelismi e le affinità tra Emilio e Stefano, coinvolti sempre più nel meccanismo della doppia mediazione che sta alla base del loro rapporto.

Nonostante la gelosia di Emilio, Balli sembra non avere altro desiderio che quello di ritrarre Angiolina. Ragionando in termini girardiani, probabilmente il suo desiderio è accresciuto proprio dal divieto che l'amico gli mette dinanzi. Mostrandosi geloso e possessivo nei confronti della donna amata, Emilio non fa che conferire ulteriore prestigio all'oggetto del desiderio. È il fascino del proibito che spinge lo scultore a dirigere tutte le sue mire artistiche verso quell'unico oggetto così da preferirlo a molti altri. Perciò Emilio, senza saperlo, 'si tira la zappa sui piedi' nella misura in cui, ponendosi come ostacolo alla realizzazione del desiderio concorrente, fa sì che agli occhi dell'altro si accresca l'attrattiva dell'oggetto:

"Ogni desiderio, nell'universo della mediazione interna, può generare desideri concorrenti. Se il soggetto che desidera cede all'impulso che lo trascina verso l'oggetto, se dà spettacolo agli altri del suo desiderio, crea, a se stesso, a ogni piè sospinto, nuovi ostacoli e rafforza quelli preesistenti. Il segreto del successo, negli affari come in amore, è la simulazione: bisogna dissimulare il

desiderio che si prova, simulare il desiderio che non si prova. Bisogna mentire.”²³⁴

L'arte della dissimulazione è qualcosa che non appartiene a Emilio; sebbene egli si sforzi di assumere il contegno della persona disinteressata e superiore nei confronti dell'amante, i suoi comportamenti rivelano tutto il contrario. Incapace di celare il proprio desiderio al mediatore, che tutto vede e prevede, Emilio finisce per rovinarsi con le sue stesse mani:

“I due compagni in mediazione copiano un medesimo desiderio; questo desiderio non può dunque suggerire nulla all'uno senza suggerirlo anche all'altro. La dissimulazione deve essere perfetta perché la chiaroveggenza del mediatore è assoluta. L'ipocrita deve reprimere tutte le sue tentazioni perché sono tutte presenti nello spirito del suo dio. Il modello-discepolo indovina i più impercettibili trasalimenti del discepolo-modello. Il mediatore, come il dio della Bibbia, 'sonda i cuori e le reni'.”²³⁵

L'ossessione di Balli per Angiolina altro non è che il desiderio dell'amico preso a prestito:

“Non bisognava far capire ad Emilio quanto importante fosse divenuta anche per lui Angiolina; sarebbe equivalso ad inasprire la malattia del disgraziato.[...] Quando camminavano insieme per le vie egli non parlava del proprio desiderio, ma Emilio non aveva alcun vantaggio del riguardo usatogli perché quel desiderio, che l'amico non osava esprimere, gli pareva anche più grande di quanto fosse e ne era geloso, dolorosamente. Ormai il Balli desiderava Angiolina quanto egli stesso. Come si sarebbe difeso da un nemico simile?”²³⁶

Avere Angiolina come modella diventa per Balli una questione di fondamentale importanza tanto che lo scultore arriva persino a sfidare la gelosia di Emilio pur di realizzare il proprio capolavoro artistico: “-Oh senti!-

²³⁴ R. GIRARD, *op. cit.*, p.95.

²³⁵ *Ibidem*, p.135.

²³⁶ I. SVEVO, dall'Oglio, *op. cit.*, pp.200-201.

esclamò Stefano deciso. – Per una tua insulsa gelosia non impedirmi di fare un capolavoro.”²³⁷ Quando lo scultore si rende conto del torto fatto all’amico, chiedendo ad Angiolina di posare per lui, cerca di giustificarsi ma non trova niente di meglio da dire che ammettere la propria colpa:

“Non potevo farne a meno, quantunque sapessi di farti dispiacere. Io non voglio approfittare del fatto che tu fingi indifferenza. So che ne soffri. Hai torto, torto, ma so che neppure io non ho avuto ragione.”²³⁸

Contesa tra i due amici-rivali, Angiolina viene ridotta alla funzione di puro oggetto. La donna vale quel che vale, ma gli artefici del suo valore illusorio sono Emilio e Stefano che, legati dal filo della doppia mediazione, hanno collaborato a rendere più prezioso l’oggetto del desiderio.

²³⁷ *Ivi.*

²³⁸ *Ibidem*, p.202.

3.2 Le menzogne di Angiolina.

Il personaggio di Angiolina fa la propria comparsa in scena accompagnato da attributi quali la gioventù, la bellezza, la salute e l'energia fisica. Creatura solare e piena di vita, la bella popolana rappresenta nell'immaginario di Emilio una sorta di antidoto al grigiore e alla monotonia che caratterizzano la sua esistenza. In un primo momento, la descrizione della donna è affidata interamente alla prospettiva di Emilio, che offre un ritratto deformato di Angiolina, che risente dell'influenza degli stereotipi letterari di fine secolo. Poco dopo, la figura di donna salvifica delineata da Emilio subisce una contaminazione passando attraverso il punto di vista del Sorniani, un conoscente pettegolo che sembra conoscere episodi della vita della giovane che le fanno poco onore. In mancanza di una definitiva presentazione autoriale, che metta l'ultima parola sulla vera natura e sul carattere del personaggio, il lettore si trova di fronte a molteplici punti di vista senza sapere a quale voce dare credito:

“Nella sua raggianti bellezza, fatta di grazia e di forza, Angiolina coincide totalmente con la propria enigmatica apparenza e il narratore le fornisce un passato solo per via obliqua, attraverso le parole del Sorniani [...] Svevo, in questo modo, mette a disposizione dei due protagonisti schede anagrafiche di attendibilità molto diversa: precisa e impietosa nella sua parsimonia quella di Emilio e quella di Angiolina ancora più economica, sospesa tra un pettegolezzo e la sordità quasi programmatica del suo partner.”²³⁹

Rispetto a quanto accade con gli altri protagonisti del romanzo, il narratore non fornisce alcuna informazione a proposito del carattere o del passato della donna ma lascia che il personaggio emerga poco a poco

²³⁹ M. LAVAGETTO, “Il romanzo oltre la fine del mondo”, in *Romanzi e “Continuazioni”*, I Meridiani, *op. cit.*, pp.XL-XLI.

attraverso i suoi comportamenti e il suo linguaggio. È per questo motivo che all'inizio Angiolina appare così inafferrabile e sfuggente, difficile da inquadrare entro una precisa identità. Il fatto che la donna non diventi mai centro focale del racconto impedisce al lettore di penetrare i moventi psicologici delle sue azioni e di affacciarsi sul suo mondo interiore. In realtà, basta seguire lo sviluppo della vicenda per capire chi e cosa si nasconde dietro la figura di donna angelo tanto amata da Emilio: una mentitrice ostinata, una civetta pronta a concedersi al primo venuto pur di ottenere una promozione sociale, una donna volgare e di liberi costumi. Queste immagini discordanti della stessa persona hanno spinto Guido Baldi a sostenere la tesi secondo la quale nel romanzo sono presenti due Angioline:

“Una è l'Angiolina fittizia, il simulacro costruito dai sogni e dalle ossessioni di Emilio, l'angelo puro e ideale, la dolce figura materna, l'immagine della salute e della giovinezza, l'altra è l'Angiolina reale.”²⁴⁰

I due soprannomi che vengono attribuiti alla donna nel corso del romanzo, Ange e Giolona, stanno ad indicare rispettivamente la figura idealizzata che viene a contrapporsi a quella reale, volgare e grossolana suggerita dal secondo nomignolo.

Nel corso di tutto il romanzo Angiolina non fa che mentire spudoratamente ad Emilio, senza arrendersi neppure di fronte all'evidenza. I suoi comportamenti rivelano chiaramente la doppiezza connaturata in lei, tanto più che il lapsus sempre in agguato minaccia in ogni istante di smascherarla o farla cadere in contraddizione. Eppure Emilio continua a

²⁴⁰ G. BALDI, *op. cit.*, pp.32-33.

coprirsi gli occhi, a rifuggire la verità per consolarsi nelle proprie menzogne e nelle proprie costruzioni mentali:

“Fin dal primo capitolo Emilio appare invischiato nelle proprie menzogne e in quelle di Angiolina, che mente con lo splendore del proprio corpo, ancora prima che con le parole. La differenza è che Emilio mente agli altri, ma prima che agli altri a se stesso: è insomma in termini sartriani, un uomo della ‘malafede’ perché in moltissimi casi il destinatore e il destinatario della bugia sono la stessa persona.”²⁴¹

Un esempio significativo a questo proposito è dato dalla prima visita di Emilio a casa di Angiolina. Una volta entrato nella stanza della fanciulla, si rende conto che sulla parete ci sono molte foto che ritraggono una schiera di uomini diversi. È la prova che la sancisce la leggerezza di Angiolina e che la fa apparire nella sua vera natura di donna di facili costumi. Di certo la figlia del popolo non è la fanciulla casta e ingenua che Emilio si era immaginato e, in un lampo di lucidità, egli non può fare a meno di riconoscere la disonestà della donna: “Egli non aveva più bisogno di cercare dei documenti; gli cascavano addosso, l’opprimevano, ed Angiolina, maldestra, faceva del suo meglio per illustrarli, metterli in rilievo.”²⁴²

Ma un bacio rifiutato con la scusa di non voler peccare prima dell’incontro con il confessore, basta a cancellare ogni sospetto e a riabilitare interamente la figura di Angiolina:

“Oh la dolce cosa che era la religione. [...] Accanto alla religione delle donne oneste, gli uomini sul muro gli parvero meno aggressivi e, andandosene, egli baciò con rispetto la mano ad Angiolina, che accettò l’omaggio come un tributo

²⁴¹ M. LAVAGETTO, *I Meridiani*, *op. cit.*, p.LII.

²⁴² I. SVEVO, dall’Oglio, *op. cit.*, p.42.

alla sua virtù. Tutti i documenti raccolti erano inceneriti alla fiamma di un cero sacro.”²⁴³

L'incanto della religione svanisce presto di fronte alla falsa devozione di Angiolina, che non riesce a simulare per troppo tempo lo stesso contegno dimostrato in precedenza:

“Angiolina tentò di simulare quella religione che le aveva giovato tanto una volta, ma non le riuscì e presto ne rise spudoratamente. Quando ne aveva assai dei suoi baci, lo respingeva dicendogli: *Ite missa est*, insudiciando un'idea mistica che Emilio serio, serio, aveva espressa più volte al momento di separarsi. Domandava un *Deo gratias* quando chiedeva un piccolo favore, gridava *mea maxima culpa* quando egli diventava troppo esigente, *libera nos Domine* quando non voleva sentir parlare di qualche cosa.”²⁴⁴

Il linguaggio di Angiolina è caratterizzato da espressioni prese a prestito, in questo caso si tratta di formule liturgiche utilizzate in chiave blasfema. La sua tendenza al mimetismo linguistico è una costante che la accompagna dall'inizio fino alla fine del romanzo. Anche Emilio cerca di lasciare la propria impronta sulla donna insegnandole delle parole francesi : “Le insegnò a dirgli in francese che lo amava. Saputo il senso di quelle parole, ella non volle dirle, ma al prossimo appuntamento le disse senz'essere invitata: *Sce tèm bocù*.”²⁴⁵ Il tentativo di far parlare Angiolina in francese risponde al suo bisogno di sublimare la donna tramite l'uso di un linguaggio raffinato. Ma nonostante gli sforzi del letterato, Angiolina sembra preferire le espressioni rozze e dialettali che sente pronunciare dai suoi numerosi amanti. Durante la ‘cena dei vitelli’ resta incantata di fronte alle canzoncine volgari e a sfondo

²⁴³ *Ibidem*, p.43.

²⁴⁴ *Ibidem*, p.44.

²⁴⁵ *Ibidem*, p.31.

sessuale cantate dal Balli e perdipiù sembra essere entusiasta del soprannome dispregiativo che egli le affibbia:

“ - Lei si chiama Angiolina? Angiolona la chiamerò io, anzi Giolona. – E da allora la chiamò sempre così con quelle vocali larghe, larghe, il disprezzo stesso fatto suono. Emilio si sorprese che il nome non dispiacesse affatto ad Angiolina; ella non se ne adirò mai e quando il Balli glielo urlava nelle orecchie, rideva come se qualcuno le avesse fatto il solletico.”²⁴⁶

Dopo il primo rapporto fisico con la donna, Emilio si risente per alcune espressioni veneziane utilizzate da Angiolina perché scopre nel suo modo di parlare tracce di altri uomini. È il linguaggio a tradire l'infedeltà della fanciulla: grazie all'espandersi del suo vocabolario, che si arricchisce giorno dopo giorno di termini gergali e espressioni nuove, Emilio arriva a ricostruire la fisionomia degli amanti che sono passati prima di lui:

“Nel tempo in cui egli con tanto sforzo s'era tenuto lontano da Angiolina, qualcuno doveva aver occupato il suo posto. Un altro, che non doveva somigliare a ad alcuno degli uomini che egli conosceva e temeva. Non Leardi, non Giustini, non Datti. Doveva essere stato costui a prestarle degli accenti nuovi, bruschi, non manchevoli di spirito e dei giuochi di parola grossolani. Doveva essere uno studente, perché ella maneggiava con grande disinvoltura alcune parole latine volte a senso turpe. [...] Doveva essere un veneziano perché ella si compiaceva spesso d'imitare la pronunzia veneziana che prima, probabilmente, aveva ignorata. Emilio lo sentiva accanto a sé, beffardo, gaudente; arrivava a ricostruirlo fino a un certo punto, ma poi gli sfuggiva e non arrivò mai a conoscerne il nome.”²⁴⁷

Il mimetismo linguistico di Angiolina, così come la sua scelta di utilizzare determinate espressioni al posto di altre, servono a mettere in risalto lati del suo carattere che altrimenti resterebbero nell'ombra. Il dato

²⁴⁶ *Ibidem*, p.74.

²⁴⁷ *Ibidem*, pp.184-185.

più evidente che emerge dalla tendenza ad utilizzare parole ‘prese a prestito’ dai suoi amanti è sicuramente: “l’inconsistenza e la debolezza della sua personalità, che la rende facilmente disponibile a subire l’influenza degli altri, ad assumere contegno, gesti e frasario, persino le inflessioni di voce dei modelli.”²⁴⁸

Insomma, le parole della donna assumono un’importanza fondamentale nella relazione con Emilio; esse servono a riflettere il mondo interiore del personaggio e a supplire alla mancanza di informazioni riguardanti i suoi sentimenti, i suoi pensieri, i suoi desideri. Il lettore è costretto ad indovinare la personalità della fanciulla da ciò che essa fa o dice, ma anche da come si muove, dal momento che Angiolina si dimostra abilissima nell’arte di mentire attraverso il corpo. Ecco un perfetto esempio di menzogna espressa tramite il corpo: durante uno dei primi incontri con Emilio, precisamente quello in cui egli si propone di educare la donna al vizio, Angiolina finge di mostrarsi risentita di fronte al suggerimento di trovarsi un miglior partito e, per dimostrare la propria innocenza, fa parlare il proprio corpo:

“Ella per un momento trovò la nota giusta. Si offese! Era però troppo visibile che il suo risentimento era voluto, esagerato, ed Emilio dovette accorgersene; ma non le imputò a colpa tale finzione. Dimenandosi con tutto il corpo, ella simulava uno sforzo per svincolarsi da lui, per andar via, ma la violenza di questo sforzo non arrivava fino alle braccia per le quali egli la tratteneva. Quelle subivano la sua stretta quasi inerti e finì che egli le accarezzò, le baciò e non le strinse più.”²⁴⁹

Episodi simili si verificano di frequente nel corso del romanzo dove la menzogna, espressa tramite la parola o tramite il corpo, si presenta come una componente ineliminabile nella relazione di Emilio con Angiolina. Fin

²⁴⁸ G. BALDI, *op. cit.*, pp.195-196.

²⁴⁹ I. SVEVO, dall’Oglio, *op. cit.*, p.29.

dall'inizio della loro storia, Angiolina finge continuamente per cercare di proporre un'immagine di sé più decorosa e per figurare meglio agli occhi di Emilio.²⁵⁰ Ma la maschera di finto perbenismo che si sforza di indossare in presenza dell'innamorato cozza enormemente con alcuni atteggiamenti provocatori che la donna non riesce a controllare. I limiti angusti della finzione non riescono ad arginare la vera natura di Angiolina, che trabocca come un fiume in piena distruggendo uno ad uno tutti i castelli di sabbia costruiti pazientemente dal sognatore Emilio.

Durante la loro prima passeggiata per le vie cittadine, Emilio non può fare a meno di notare la soddisfazione provata da Angiolina nel farsi notare, lo sguardo ammiccante e il sorriso pronto a ricambiare gentilmente le occhiate altrui:

“Evidentemente ella aveva nell'occhio per ogni uomo elegante che passava , una specie di saluto; non guardava, ma vi brillava un lampo di luce. Nella pupilla qualche cosa si moveva e modificava continuamente l'intensità e la direzione della luce. Quell'occhio *crepitava*! Emilio si attaccò a questo verbo che gli parve caratterizzasse tanto bene la attività in quell'occhio. Nei piccoli movimenti rapidi, imprevedibili alla luce, pareva di sentire un lieve rumore.”²⁵¹

Emilio è costretto a riconoscere con suo grande dispiacere l'atteggiamento civettuolo di Angiolina, il compiacimento che essa prova nel collezionare le occhiate dei passanti e nell'essere oggetto delle loro attenzioni. Girard giustifica il comportamento della civetta facendolo rientrare all'interno del processo che abbiamo definito doppia mediazione:

²⁵⁰ G. BALDI, *op. cit.*, p.100.

²⁵¹ I. SVEVO, dall'Oglio, *op. cit.*, p.55.

“La civetta non vuole abbandonare la sua preziosa persona ai desideri che suscita; ma non sarebbe così preziosa se non li suscitasse. La preferenza che la civetta accorda a se stessa si fonda esclusivamente sulla preferenza che le accordano gli altri. Perciò ricerca avidamente le prove di tale preferenza; tiene vivi e rinfocola i desideri dell’amante non per abbandonarvisi ma per meglio rifiutarvisi. L’indifferenza della civetta per le sofferenze dell’amante non è simulata [...] non è assenza di desiderio; è il contrario di un desiderio di se stessa. [...] La civetteria stimola il desiderio dell’amante. E questo desiderio, a sua volta, fornisce nuovo alimento alla civetteria. Si tratta di un circolo vizioso caratteristico della doppia mediazione.”²⁵²

Sebbene Emilio soffra di gelosia nel vedere la propria amante circondata dalle attenzioni di altri uomini, allo stesso tempo la preferenza che i suoi rivali accordano ad Angiolina accresce il suo desiderio. Dall’altro lato, la civetta, consapevole del desiderio che sa di suscitare negli altri, finisce per innamorarsi di se stessa:

“Lo sdoppiamento fa apparire un triangolo ai cui tre vertici sono l’amante, l’amata e il corpo di questa. Il desiderio sessuale, come tutti i desideri triangolari, è sempre contagioso. Chi dice contagio dice necessariamente secondo desiderio concernente lo *stesso* oggetto del desiderio originale. Imitare il desiderio del proprio amante significa desiderare *se stesso* grazie al desiderio dell’amante.”²⁵³

Non è un caso che Emilio, una volta posseduto il corpo dell’amata, ne provi una profonda delusione e senta il bisogno di correre dal Balli per comunicargli immediatamente l’accaduto. Per mantenere il sistema in equilibrio è necessario che la componente dell’ostacolo non venga mai meno; se Angiolina non fosse la donna sfuggente e traditrice che dimostra di essere, probabilmente cesserebbe di esercitare il suo fascino su Emilio, se Balli non intervenisse continuamente a dividerli e ad erigere un muro tra di loro,

²⁵² R. GIRARD, *op. cit.*, p.93.

²⁵³ Ivi.

Angiolina diventerebbe a portata di mano e Emilio non avrebbe tutta quella voglia di correre da lei una volta venuto meno il piacere di infrangere il divieto dell'amico.

L'atteggiamento superficiale di Angiolina rivela chiaramente come essa non sappia fingere e come le sue menzogne siano solo un maldestro tentativo di celare una natura fin troppo evidente. Che Angiolina non sia un'esperta mentitrice è confermato da parecchi passi del testo nei quali la donna, messa alle strette, si trova in difficoltà, cade in contraddizione, si attacca a difendere particolari inutili senza rendersi conto di aggiungere indizi alla propria colpevolezza. Nonostante tutto, anche questo ingenuo modo di mentire possiede un proprio punto di forza che risiede nel fatto di mentire a oltranza, costruendo un castello di bugie che si reggono l'una sull'altra. Dietro ogni cosa che dice Angiolina si nasconde una menzogna e dietro questa menzogna se ne trova un'altra ancora e così via, all'infinito.

"Angiolina, non è in malafede: mente, ma non mente per ingannare; mente invece per nascondersi e difendere la propria libertà al riparo del proprio corpo. [...] L'ostinazione di Angiolina si basa su una ineccepibile certezza: nessuna logica può mettere in luce la verità, al massimo può rivelare la presenza di una menzogna."²⁵⁴

Un simile modo di fare destabilizza Emilio che, nel suo profondo, vorrebbe poter credere alle menzogne dell'amante e mantenere intatta l'illusione che la donna sia sincera:

"Come tutti i bugiardi (anche occasionali, anche improvvisati, anche all'oscuro dell'arte e della tecnica del mentire), Angiolina sa di poter contare sulla complicità di Emilio, che, come tutti i gelosi, è nello stesso tempo l'immagine

²⁵⁴ M. LAVAGETTO, *I Meridiani*, *op. cit.*, p.LII.

del più accanito ricercatore della verità (è un buon osservatore) e il più servizievole pronubo della menzogna: vorrebbe, più di ogni altra cosa, essere messo nelle condizioni di credere alle parole di chi lo inganna.”²⁵⁵

La cecità di Emilio, il suo bisogno di collaborare alla menzogna della donna, lo accomuna ai protagonisti maschili della *Recherche* proustiana: Marcel e Swann. Tutti dichiarano di voler sapere la verità ma in realtà vorrebbero sentire solo ciò che desiderano e non appena credono di intravedere un barlume di verosimiglianza nelle parole della donna vi si aggrappano con tutte le loro forze. Come dichiara Marcel, la volontà di sapere è ambigua: “Ci vuole poco perché le proposizioni che sono capaci di riuscirci ci appaiano vere; non si sta molto a recriminare su un calmante che fa effetto.”²⁵⁶

Così, le menzogne di Angiolina, al pari di quelle di Albertine o di Odette, funzionano solo perché i loro amanti vogliono credervi e perché la coazione a idealizzare la donna è più forte dei duri richiami alla realtà. In un certo senso, sia Emilio, sia Marcel, che Swann contribuiscono a creare la menzogna nella misura in cui, proiettando sulla donna un’immagine fittizia, non fanno altro che costringerla a fingere per adeguarsi agli stereotipi da loro sognati.

Come vedremo più dettagliatamente nel capitolo dedicato alla *Recherche*, le due figure di Angiolina e di Odette sembrano quasi sovrapporsi in alcuni momenti. Il modo in cui entrambe le donne si difendono dagli attacchi di gelosia dei loro amanti presenta evidenti analogie e numerosi punti di contatto. Un raffronto tra le due protagoniste femminili mi permetterà di illustrare più chiaramente ciò che intendo dimostrare.

²⁵⁵ Ivi.

²⁵⁶ Cfr. M.LAVAGETTO, *La cicatrice di Montaigne*, Einaudi, Torino 1992, p.272.

Uno degli episodi salienti in cui vediamo Angiolina all'opera, impegnata nella costruzione di una menzogna da propinare ad Emilio, coincide con il momento che segue il tradimento con l'ombrellaio. Consapevole di essere stata sorpresa in flagrante da Balli, Angiolina cerca di trovare una scusa plausibile agli occhi di Emilio ma, nonostante i suoi sforzi, non riesce a nascondere l'evidenza dei fatti. Così finisce per rimanere invischiata nelle sue menzogne, provando una viva sofferenza per non essere creduta:

“S'interruppe. Aveva capito dall'espressione della sua faccia quanto egli fosse lontano dal crederle e tacque mortificata di aver detto due patenti bugie. Poggiò le mani sullo schienale di una sedia vicina e vi esercitò uno sforzo violento. Aveva sulla faccia una mancanza assoluta di espressione, e guardava con ostinazione una macchia grigia sulla parete. Doveva essere quello il suo aspetto quando soffriva.”²⁵⁷

Involontariamente, Emilio le fornisce un appiglio per togliersi da quella situazione imbarazzante: per farsi vedere informato sullo svolgimento della serata passata in compagnia dell'ombrellaio, dimostra di sapere le consumazioni fatte dai due amanti nel caffè in cui si trovavano. Di fronte all'accusa di aver preso una tazza di cioccolata, Angiolina impiega tutte le sue energie per difendersi dall'unica calunnia rivolta da Emilio:

“Per ferirla, egli ricordò le cose ch'ella aveva prese al caffè a spese dell'ombrellaio. – Giulia un bicchierino di un liquore trasparente, tu una tazza di cioccolata con un batteria di focacce. Allora – oh dolore! – ella si difese energicamente e il suo volto si colorò per qualche cosa che doveva somigliare la virtù calunniata. Finalmente le era attribuita una colpa che non aveva, ed Emilio capì che il Balli doveva essersi ingannato su quel punto. – Cioccolata! Io che non la posso soffrire! Cioccolata io! Presi un bicchierino di non so che cosa e neanche lo bevetti. – Ella metteva in questa dichiarazione tale energia che

²⁵⁷ I. SVEVO, dall'Oglio, *op. cit.*, p.116.

non avrebbe potuto impiegarne di più per asserire la propria perfetta innocenza.”²⁵⁸

Chiamata a giustificarsi per le proprie colpe, Angiolina mostra due reazioni completamente differenti di fronte alle accuse che le vengono mosse. Tanto si accalora di fronte ad un dettaglio insignificante come quello della cioccolata, tanto resta mortificata e sofferente quando non riesce a nascondere il proprio tradimento e a dimostrarsi innocente. In questo caso, è il corpo della donna a tradire la presenza della menzogna; nonostante Angiolina si sforzi di occultare la propria infedeltà con affermazioni menzognere, Emilio percepisce il turbamento della giovane dai segni di sofferenza espressi dal suo volto:

“Sono le discronie e le frizioni tra i due sistemi linguistici – il corpo e la parola – a portare a galla paradossalmente la verità o, almeno, a segnalare in modo inequivocabile la sua presenza. Esiste una intera gamma di lapsus fisiologici che minacciano l’opacità del corpo e quella della menzogna. Il corpo, allora, sembra parlare per proprio conto e dire qualcosa di diverso da quello che il bugiardo sta dicendo con le proprie parole. [...] Esiste una tipologia significativa di gesti, di parole, di espressioni che rivelano la presenza di un pensiero nascosto: un modo di atteggiare la bocca, di portarsi le mani davanti agli occhi, di sbadigliare, di pronunciare una parola; di impallidire o di arrossire; di lasciar trapelare un fastidio improvviso o un imbarazzo. Sono le impronte carnali e visibili di qualcosa che non viene detto e che sembra scritto sotto gli occhi di chi si accanisce a occultarlo.”²⁵⁹

Adesso confrontiamo il comportamento di Angiolina con quello di Odette quando mente:

“Così quando mentiva, assalita dalla paura, sentendosi poco armata per la difesa, aveva una gran voglia di mettersi a piangere, dalla stanchezza, come

²⁵⁸ *Ibidem*, p.117.

²⁵⁹ M. LAVAGETTO, *La cicatrice di Montaigne*, op. cit., pp.293-296.

certi bambini che non hanno dormito. Poi era consapevole che la menzogna di solito offendeva gravemente l'uomo cui la diceva e in balia del quale forse sarebbe caduta se avesse mentito male. Allora si sentiva umile e insieme colpevole davanti a lui. E, quando doveva pronunciare una bugia insignificante e mondana, per associazione di sensazioni e ricordi, provava il disagio di una fatica eccessiva e il rimorso di un'autentica perfidia.”²⁶⁰

Si tratta di due rari casi in cui l'armatura costituita dal corpo cede sotto i colpi dell'avversario. Solitamente avviene il contrario, visto che il corpo costituisce una valida difesa alle intrusioni altrui. Con la sua opacità, esso serve a fare da schermo alla menzogna, a proteggerla in un luogo sicuro e impenetrabile. Così accade, per esempio, quando Emilio si illude che possedere il corpo di Angiolina possa “ridurre a una superficie piatta e leggibile”²⁶¹ la maschera dietro cui si nasconde l'amata. Il possesso del corpo come mezzo per raggiungere la vera natura della donna si risolve in un fallimento tanto per Emilio quanto per Swann. Angiolina e Odette oppongono resistenza, mettono avanti il proprio involucro per non lasciarsi attraversare da quegli sguardi che vorrebbero mettere a nudo la loro interiorità. Ma, a volte, la presenza di smagliature può arrivare a compromettere la solidità di una simile corazza. È evidente che per entrambe le donne la menzogna è una sorta di difesa, un modo per proteggersi dagli attacchi del partner. La finzione alla quale sono costrette costa loro un'estrema fatica dato che, mentitrici per modo di dire, rischiano in ogni momento di cadere in clamorosi lapsus che “gridano la verità.”²⁶² Sia Angiolina che Odette soffrono di dover mentire ma vi sono in qualche modo costrette per salvare la loro reputazione di fronte all'immagine idealizzata in cui Emilio e Swann le hanno ‘imprigionate’.

²⁶⁰ M. PROUST, *Un amore di Swann*, Garzanti, Milano 2010, p.103.

²⁶¹ N. PALMIERI, *I Meridiani*, *op. cit.*, p.1461.

²⁶² M. LAVAGETTO, *I Meridiani*, *op. cit.*, p. LIII.

“Angiolina, ancora una volta simile ad Albertine, [...] vorrebbe che tutti credessero lietamente le sue menzogne. Sono la sua arma, la sua difesa, il suo talismano, il sortilegio con cui cerca ripetutamente di ipnotizzare il vero e di addomesticarlo; sono il suo segreto e il suo diritto di proprietà, gli angeli custodi della sua vita privata. Come le grandi mentitrici create da Proust (come Odette, come Albertine), coltiva anche lei un suo ideale di vita separata, di autonomia dei propri universi: colta in flagrante, soffre e si precipita a smentire particolari insignificanti. [...] Errori, lapsus così clamorosi si spiegano solo con l’agitazione di chi, presa d’assedio, vede minacciata la propria libertà.”²⁶³

Il sistema della menzogna di Angiolina, così come quello di Odette è fragile, pronto a crollare alla prima incongruenza:

“Era una mentitrice ostinata benché, in verità, non conoscesse l’arte di mentire. Era facile farla cadere in contraddizione. Ma quando tale contraddizione le era stata provata, ella tornava con fronte serena ai suoi primi asserti, perché, in fondo, alla logica non ci credeva. E forse bastava tale sua semplicità a salvarla agli occhi d’Emilio.”²⁶⁴

Arrivati a questo punto, non ci resta che confrontare il passo sopraccitato con un estratto da *Un amore di Swann* in cui si parla di Odette e delle sue bugie improvvisate, inadatte a reggere l’urto della verità:

“Ma era proprio inutile che Swann le esponesse in tal modo tutte le ragioni che lei aveva di non mentire; esse avrebbero potuto rovinare in Odette un sistema generale della menzogna; ma Odette non ne possedeva uno; si accontentava soltanto, in ogni caso in cui desiderava che Swann ignorasse qualche sua azione, di non fargliene parola. Così la menzogna era per lei un espediente d’ordine particolare; e a deciderla a servirsene o a confessare la verità era una ragione pure particolare, ovvero la maggiore o minore probabilità che Swann potesse scoprirla in fallo.”²⁶⁵

²⁶³ M. LAVAGETTO, *I Meridiani*, *op. cit.*, p.LV.

²⁶⁴ I. SVEVO, dall’Oglio, *op. cit.*, p.187.

²⁶⁵ M. PROUST, *op. cit.*, p.114.

Comparsa improvvisamente nella vita di Emilio come una ventata di ossigeno, Angiolina sparisce dall'esistenza del protagonista con la stessa velocità con la quale vi era entrata, lasciandosi dietro un mare di bugie, di cose non dette, di dubbi irrisolti. Le menzogne della donna sfuggono persino al suo controllo diventando una sorta di prolungamento della sua persona; Angiolina non c'è più, ma rimangono le sue bugie che continuano a funzionare anche ora che lei è andata via. Durante l'agonia di Amalia, Emilio viene a scoprire dalla signora Elena che la famiglia Deluigi non esiste ma che si trattava di una pura invenzione di Angiolina, una copertura volta a garantirle la libertà necessaria per incontrare i suoi amanti. Così, quasi per caso, Emilio si imbatte nell'ultima menzogna della donna, "la più feroce, la più catastrofica di tutte, perché fornita di un effetto retroattivo."²⁶⁶

"Le poche zone illuminate della vita di Angiolina, oltre quelle di cui Emilio è stato testimone oculare o che ha conosciuto attraverso i resoconti di Stefano Balli, ricadono di colpo nell'ombra. Emilio si trova nella stessa situazione in cui si era trovato nella notte di Carnevale, quando si aggirava affannosamente per le strade male illuminate di Trieste: quella che pensa di conoscere, di riconoscere, è una donna che non ha mai visto. Tutto quanto egli aveva creduto, tutto quanto il lettore era stato indotto a credere sulle sue tracce, è sostituito da un vuoto. Travolto dalla menzogna, il mondo si riduce – come diceva Dostoevskij – a un grottesco 'vaudeville del diavolo'".²⁶⁷

²⁶⁶ M. LAVAGETTO, *I Meridiani*, *op. cit.*, p.LVI.

²⁶⁷ *Ivi.*

3.3 Amalia, il sintomo corporeo come espressione del desiderio.

“L’isteria [...] è la storia narrata da un corpo (arrabbiato: arrabbiato di tacere), che mostrandosi e anatomizzando le proprie ossessioni – per esempio attraverso l’arco isterico, le contratture, i tremori – dà vita alla storia che racconta, tanto che si tratti di una verità repressa e occultata, quanto che si tratti di una verità messa in scena. Le identità isteriche studiate da Charcot o da Freud si esprimono per via di una narrativa del corpo, usato ora come espressione fisica evidente in se stessa, ora come unico linguaggio per comunicare un desiderio di narrarsi altrimenti irraggiungibile: *mi racconto dunque sono* – ci dice il personaggio femminile isterico.”²⁶⁸

Amalia, la sorella di Emilio, è un personaggio che subisce una radicale metamorfosi nel corso del romanzo. All’inizio della storia, essa occupa una posizione marginale e appartata ma, con il procedere dell’azione, acquista un ruolo di primo piano, fino a diventare protagonista negli ultimi capitoli dedicati allo scatenarsi della malattia isterica.

La malattia è il mezzo attraverso il quale Amalia riesce ad abbattere i suoi freni inibitori e a far emergere in superficie le profondità della sua psiche. Il sintomo corporeo tradisce la presenza del desiderio, traducendo in manifestazioni isteriche ciò che la donna non riuscirebbe ad esprimere altrimenti. A differenza di Angiolina, che sfrutta l’opacità del proprio corpo per celare i suoi desideri segreti, la malattia di Amalia trasforma il corpo in “una superficie piatta e leggibile”. La nudità fisica della sorella, che suscita in Emilio ribrezzo e ripugnanza, riproduce a livello esteriore la nudità della sua anima, spogliata di quel pudore rigorosissimo che in altre circostanze le impedirebbe di manifestare i suoi desideri.

²⁶⁸ D. BROGI, *op. cit.*, p.8.

Il delirio isterico è l'ultima tappa che conclude la parabola esistenziale di Amalia. Ma prima di giungere all'estremo fisico e simbolico costituito dalla malattia vi sono una serie di passaggi intermedi che si situano tra la nascita del desiderio e il suo progressivo tradursi in isteria. In altre parole, il desiderio di Amalia segue un percorso scandito da momenti successivi che si possono sintetizzare nei seguenti punti: 1) nascita del desiderio attraverso i racconti di Emilio 2) Amalia investe in Balli il desiderio d'amore in lei suscitato dal fratello 3) compensazione del desiderio attraverso il sogno 4) frustrazione del desiderio a causa dall'allontanamento di Balli da casa Brentani 5) esplosione della malattia isterica.

Ripercorriamo ora attentamente la vicenda di Amalia in modo da individuare le circostanze nelle quali scattano i meccanismi del desiderio prima di raggiungere il climax costituito dal delirio isterico.

All'inizio del romanzo Amalia è presentata come una sorta di doppio del fratello. Entrambi vivono la stessa condizione di isolamento all'interno dello spazio chiuso rappresentato dalle mura domestiche, "lo spazio della senilità, della repressione istintuale, della rinuncia all'eros e al godimento, lo spazio delle ristrettezze economiche e [...] della monotonia"²⁶⁹ ma anche un luogo che "assicura una tranquillità senza scosse, una protezione agli urti della realtà."²⁷⁰ La relazione di Emilio con Angiolina, rappresenta una minaccia per l'integrità del microcosmo domestico poiché fa irrompere la passione nella rassicurante quotidianità del 'nido'. Le emozioni provate da Emilio all'inizio della storia con Angiolina si ripercuotono interamente su Amalia, che, di fronte al

²⁶⁹ G. BALDI, *op. cit.*, p.90.

²⁷⁰ *Ivi.*

racconto delle avventure sentimentali del fratello, si sente coinvolta in prima persona:

“L’amore era entrato in casa e le viveva accanto, inquieto, laborioso. Con un solo soffio aveva dissipata l’atmosfera stagnante in cui ella, inconscia, aveva passati i suoi giorni ed ella guardava dentro di sé sorpresa ch’essendo fatta così, non avesse desiderato di godere e di soffrire. Fratello e sorella entravano nella medesima avventura.”²⁷¹

Il racconto dell’esperienza di Emilio, contagia letteralmente Amalia che, sulla scia dell’entusiasmo del fratello, sente risvegliarsi in lei desideri sopiti da tempo. Come già avevo anticipato, si tratta di un tipico esempio di desiderio mimetico, ovvero un desiderio preso a prestito. Prendendo spunto dalle emozioni provate da Emilio, Amalia comincia lentamente a costruire il suo sogno d’amore, nutrendolo con le parole “pregne di desiderio e di amore”²⁷² che le vengono offerte dal fratello:

“Da questo momento in poi i due personaggi collaboreranno alla costruzione di un sogno comune, contaminando progressivamente le figure e gli scenari che lo abitano. I traslati si danno come spostamenti a volte palesi, a volte quasi impercettibili di epiteti, di stati d’animo, di situazioni che portano personaggi e ambienti a fondersi progressivamente uno nell’altro, fino a coincidere con il teatrino claustrofobico della nevrosi, che nei due fratelli presenta copioni quasi sovrapponibili.”²⁷³

La nascita del desiderio in Amalia si accompagna fin da subito ad un sentimento di gelosia nei confronti del fratello, che, a causa della storia con Angiolina, sembra aver reciso quel cordone ombelicale che li univa nel medesimo destino. Se prima la donna sopportava la sua condizione di

²⁷¹ I. SVEVO, dall’Oglio, *op. cit.*, pp.22-23.

²⁷² *Ivi.*

²⁷³ N. PALMIERI, I Meridiani, *op. cit.*, pp.1376-1377.

isolamento perché sapeva di poterla condividere con qualcuno, adesso si sente abbandonata, infelice, tradita dall'unico uomo della sua vita:

“Per buona parte del racconto di *Senilità* Amalia sta in disparte, fisicamente come testualmente, occupa sempre i bordi, come nel capitolo secondo, dove appare alla fine, nel tempo indeterminato dei rientri a casa di Emilio dopo le passeggiate con Angiolina.”²⁷⁴

Il rapporto di Amalia ed Emilio è un rapporto che equivale a quello di una madre con un figlio. In questa prospettiva, l'uscita dal 'nido' del fratello non può che essere sentita come la rottura di una dolce simbiosi. Quando Emilio rientra a casa, Amalia vorrebbe essere considerata ma è costretta a scontrarsi con l'indifferenza di un uomo innamorato, che, tutto preso dal proprio sentimento, non riesce a fingere interesse per le piccole occupazioni quotidiane della sorella. Così tra fratello e sorella comincia ad insinuarsi lo spettro dell'incomunicabilità, che fa sì che ognuno resti “solo coi propri pensieri” pur condividendo lo stesso spazio fisico. Nonostante si sforzi di dominare la propria gelosia, Amalia non riesce a controllarsi e scoppia in pianti improvvisi che denunciano un equilibrio precario e un'emotività esagerata:

“Una sera ella lo guardò a lungo senza ch'egli se ne avesse poi sorridendo con isforzo, gli chiese: - Sei stato finora con lei? - Chi lei? - chiese egli subito ridendo. Poi si confessò perché aveva bisogno di parlare. Era stata una serata indimenticabile. [...] Come poteva dare una idea di quella serata alla sorella non parlandole dei baci di Angiolina? Ma mentre egli le ripeteva: - Quale luce, quale aria! - ella indovinava sulle sue labbra le tracce dei baci ai quali egli pensava. Odiava quella donna che non conosceva e che le aveva rubato la sua compagnia e il suo conforto. Ora ch'ella lo vedeva amare come tutti gli altri, le mancava l'unico esempio di volontaria rassegnazione allo stesso proprio triste

²⁷⁴ D. BROGI, *op. cit.*, p.18.

destino. Tanto triste! Si mise a piangere, da prima con delle lagrime silenziose che cercava di celare sul lavoro, poi, quando egli di quelle lagrime s'accorse, con singhiozzi impetuosi che invano tentò di reprimere."²⁷⁵

Quando Amalia cerca di nascondere il vero motivo delle sue lacrime dietro una simulata indisposizione, Emilio, senza preoccuparsi di indagare ulteriormente, chiama subito in causa il dottore. Una simile affermazione è quanto basta a far scoppiare tutta la rabbia repressa di Amalia, che si sente incompresa, messa da parte, privata delle attenzioni del fratello:

“ – Domani se tu non stessi meglio chiameremo il dottore. Allora al dolore d'Amalia si aggiunse l'ira che egli così leggermente si lasciasse ingannare sulla causa delle sue lagrime; quella era la prova della più completa indifferenza. Non ebbe più ritegno e gli disse che lasciasse stare il dottore perché per la vita ch'ella faceva non valeva la pena di curarsi. Per chi viveva e perché? Visto ch'egli non voleva ancora comprendere e la guardava estatico, ella disse tutto il proprio dolore: - Neppur tu hai più bisogno di me."²⁷⁶

Questa “scenata di gelosia” si situa all'interno del secondo capitolo; nei due capitoli successivi Amalia scompare dalla scena per riapparire solo nel capitolo quinto, centrato sulla visita di Balli a casa Brentani e l'incontro gravido di conseguenze con Amalia:

“Nei due capitoli [...] dedicati all'avventura di Emilio – alle sue esplorazioni della casa di Angiolina, alle passeggiate, alla cena a quattro in trattoria – Amalia, che è la figura di riferimento del tempo e dello spazio che restano *chiusi dentro*, è totalmente assente.”²⁷⁷

Si delinea un'opposizione tra dentro e fuori; mentre Emilio vive la sua storia con Angiolina all'aperto, nello spazio dedicato all'amore, alla gioventù e al godimento, Amalia resta chiusa tra le mura domestiche cominciando a

²⁷⁵ I. SVEVO, dall'Oglio, *op. cit.*, pp.34-35.

²⁷⁶ Ivi.

²⁷⁷ D. BROGI, *op. cit.*, p.19.

covare sentimenti di insoddisfazione. Il desiderio d'amore nato dai racconti di Emilio è una bomba ad orologeria che non può più essere disinnescata e che aspetta inesorabilmente di scoppiare. Il desiderio può essere paragonato ad una malattia contagiosa, che deve seguire il suo decorso prima di manifestarsi attraverso dei sintomi visibili. Se nel primo capitolo Amalia subisce il contagio dal fratello, i due capitoli in cui Amalia è assente potrebbero essere considerati come un periodo di "incubazione" che sfocia nell'incontro decisivo col Balli.

Amalia è attratta dal Balli poichè egli si presenta come un'immagine di spensieratezza, di gioia, di vitalità, di libertà. Ma ciò che la colpisce maggiormente è la capacità dell'uomo di godere senza limiti e inibizioni, senza vergognarsi dei propri desideri. Balli rappresenta per Amalia ciò che Angiolina rappresenta per Emilio: entrambi i fratelli amano nell'altro un destino diverso dal loro, un'esistenza più libera e felice. Rivedendo lo scultore dopo tanto tempo, Amalia si anima, sorride, ha le guance rosse e i "buoni occhi grigi animatissimi."²⁷⁸ Le sue emozioni "trovano espressione al di sotto della parola diretta, rivelandosi per via del corpo."²⁷⁹ Alla gioia che pervade Amalia alla vista di Stefano, si contrappone la sensazione di fastidio provata dall'uomo nel trovarsi faccia a faccia con la 'grigia' Amalia:

"Quella ragazza ispirava al Balli un sentimento poco gradevole di compassione. Egli credeva fosse permesso di vivere soltanto per godere della fama, della bellezza o della forza o almeno della ricchezza, ma altrimenti no, perché si diveniva un ingombro odioso alla vita altrui. Perché dunque viveva quella povera fanciulla? Era un errore evidente di madre natura. Talvolta,

²⁷⁸ I. SVEVO, dall'Oglio, *op. cit.*, p.80.

²⁷⁹ D. BROGI, *op. cit.*, p.22.

quando veniva in quella casa e non ci trovava l'amico, adduceva qualche pretesto per andarsene subito perché quella faccia pallida e quella voce fioca lo rattristavano profondamente.”²⁸⁰

La compassione sprezzante di Balli nei confronti della sorella di Emilio è in netta contrapposizione con la prospettiva di Amalia che si considera amica dello scultore ed è contenta di poter passare del tempo in sua compagnia. Entrambi si erano conosciuti in occasione della morte del padre di Amalia e il ruolo di confortatore svolto da Balli nei confronti della ragazza gli era valso l'affetto della giovane.

A differenza di Stefano, che durante il pranzo a casa Brentani cerca di coinvolgere Amalia solo per appagare il proprio narcisismo, la donna non riesce a controllare la gioia che la invade di fronte all'opportunità di poter conversare con Balli. La disinvoltura con la quale lo scultore si muove nella vita la porta a riconsiderare con occhio critico tutta la propria triste esistenza, all'insegna della mortificazione del desiderio e della rinuncia:

“Ella aveva parlato altre volte d'amore, ma altrimenti, senz'indulgenza, perché non si doveva. Come aveva preso sul serio quell'imperativo che le era stato gridato nelle orecchie sin dall'infanzia. Aveva odiato, disprezzato coloro che non avevano obbedito e in se stessa aveva soffocato qualunque tentativo di ribellione. Era stata truffata! Il Balli era la virtù e la forza, il Balli che dell'amore parlava tanto serenamente, dell'amore che per lui non era stato mai un peccato. Quanto doveva aver amato! Con la voce dolce e con quegli occhi azzurri, sorridenti, egli amava sempre tutto e tutti, anche lei.”²⁸¹

Mentre ascolta incantata i racconti di Stefano, che narra alcuni episodi della sua gioventù di artista, Amalia non può fare a meno di paragonare la

²⁸⁰ I. SVEVO, dall'Oglio, *op. cit.*, pp.77-78.

²⁸¹ *Ibidem*, p.84.

propria vita monotona e ripetitiva a quella dello scultore, ricca di avvenimenti degni di essere ricordati:

“Come era bello il destino del Balli: non era neppure obbligato a riconoscenza per benefici che gli piovevano dal cielo. La ricchezza e la felicità erano i portati del suo destino; perché avrebbe dovuto sorprendersene o esserne grato a chi era inviato dalla provvidenza a portargli i suoi doni? Amalia, incantata, stava a sentire quel racconto che le confermava la vita essere ben differente di quella che aveva conosciuta. [...] Ella ammirò la felicità del Balli e amò in lui la forza e la serenità che erano le sue prime grandi fortune.”²⁸²

A questo punto, è già in atto il processo di idealizzazione che porta Amalia a costruirsi un'immagine falsata dell'uomo tramite l'attribuzione di pregi e qualità che in realtà non possiede. Per Amalia, Balli diventa l'equivalente di Angiolina per Emilio: l'oggetto verso cui dirigere il proprio desiderio d'amore, l'incarnazione della gioventù e un simbolo di sereno abbandono alla vita.

Finito il pranzo, Emilio, Stefano e Amalia escono per una passeggiata a tre a Sant'Andrea. Si tratta di un momento importante che segna a livello spaziale il cambiamento avvenuto in Amalia dopo il contatto con Stefano, che le ha fatto riscoprire in sé la presenza dell'eros. Il desiderio di piacere al Balli si legge in alcuni gesti di Amalia, che, solitamente dimentica di se stessa, si preoccupa di aggiustare il proprio look, tentando di “rassettare sulla fronte i ricci dei capelli fini ma piuttosto veramente macchiati che coloriti.”²⁸³ La bruttezza che contraddistingue Amalia mentre passeggia per le vie della città stabilisce un'opposizione implicita con l'immagine di Angiolina, che, al contrario, spicca per la sua raggianti bellezza, dispensando saluti e sorrisi a tutti coloro che la

²⁸² *Ibidem*, p.87.

²⁸³ *Ibidem*, p.88.

guardano. All'entusiasmo e all'eccitazione di Amalia per la momentanea evasione dal nido, fa riscontro il malumore del Balli, che teme di rovinare la propria reputazione facendosi vedere in giro in una simile compagnia.

"Sulla via ella era più insignificante che mai, vestita tutta di nero, una piccola piuma bianca nel cappellino. Il Balli scherzò sulla piuma. Disse però che gli piaceva e seppe celare il malumore che lo colse all'idea di dover attraversare la città accanto a quella donnetta di un gusto tanto perverso da porre un segnale bianco a sì piccola distanza da terra."²⁸⁴

Persino il modo in cui Amalia è vestita sottolinea la sua condizione di esclusione dalla vita; il suo cattivo gusto nel vestirsi rivela il disagio della ragazza quando si trova in ambienti che non le appartengono, come possono esserlo le strade cittadine:

"La bruttezza di Amalia è espressiva di un malessere inespresso; come quei ricci 'piuttosto variamente macchiati che coloriti', quella 'piccola piuma bianca nel cappellino' a così poca distanza da terra è uno di quei casi in cui l'abito, sia in rapporto all'identità che al desiderio del soggetto, porta a spasso l'angoscia."²⁸⁵

Vista dalla prospettiva di Amalia, l'esperienza della passeggiata costituisce un gioioso intervallo alla monotonia della sua esistenza: il rispetto che i passanti manifestano nei confronti del Balli non fa che rinsaldare la stima e l'ammirazione di Amalia per lo scultore, fino al punto di sentirsi parte integrante di quel trionfo:

"Tutte le persone che passavano avevano il saluto amichevole o rispettoso per il Balli, e i saluti gli venivano anche dagli equipaggi. Ella si sentiva bene

²⁸⁴ *Ibidem*, p.89.

²⁸⁵ D. BROGI, *op. cit.*, p.23.

accanto a lui e gioiva di quella passeggiata trionfale come se una parte della riverenza che veniva dimostrata allo scultore fosse stata destinata a lei.”²⁸⁶

Individuato nel Balli l’oggetto in cui riporre le proprie fantasie d’amore, Amalia si sente meno sola; anche lei, come il fratello, può sognare tutto ciò che le è stato precluso nella vita, cullandosi nella dolcezza del proprio sentimento. Dopo la prima visita di Stefano a casa Brentani, Amalia diventa più serena; le scenate di gelosia alle quali avevamo assistito nei capitoli precedenti lasciano spazio ad un atteggiamento comprensivo e di totale empatia, che le permette di ascoltare i racconti del fratello con partecipazione:

“Tra fratello e sorella non vi furono più diverbi. Emilio – e cieco com’era non ne ebbe alcuna sorpresa – sentì che la sorella lo sopportava, lo comprendeva meglio; anzi sentì che la novella benevolenza si estendeva persino al suo amore. Quando egli le parlava di questo, il volto di Amalia si rischiarava, luceva. Ella cercava di farlo parlare d’amore, e non gli diceva mai ch’egli si guardasse o che dovesse lasciare Angiolina. Perché avrebbe dovuto lasciare Angiolina visto ch’ella era la felicità? Un giorno domandò di conoscerla, e più volte ne espresse poi il desiderio; ma Emilio si guardò bene dal compiacerla. Ella non sapeva di quella donna se non ch’era un essere molto differente da lei, più forte, più vitale, e ad Emilio piacque di aver creato nella sua mente un’Angiolina ben diversa dalla reale. Quando si trovava con la sorella, amava quell’immagine, l’abbelliva, vi aggiungeva tutte le qualità che gli sarebbe piaciuto di trovare in Angiolina, e quando capì che anche Amalia collaborava a quella costruzione artificiale, ne gioì vivamente.”²⁸⁷

Per quale motivo Amalia cerca di far parlare Emilio d’amore quando poco tempo prima questo le causava un’enorme sofferenza? È evidente come Amalia si stia servendo della figura di Angiolina per proiettare su di lei i suoi desideri segreti e per evitare di confessare ad Emilio di essersi innamorata

²⁸⁶ I. SVEVO, dall’Oglio, *op. cit.*, p.89.

²⁸⁷ *Ibidem*, p.91.

del Balli.²⁸⁸ I racconti d'amore di Emilio le forniscono un pretesto per pensare al proprio sentimento senza temere di essere scoperta. Nascondendosi dietro la maschera della sorella che gioisce della felicità altrui, Amalia si ritaglia dei piccoli spazi in cui abbandonarsi al pensiero dell'uomo amato. Il desiderio che non può essere espresso trova vie oblique per realizzarsi, arriva a compiere le più incredibili trasformazioni pur di uscire dalla coltre di repressione che tenta di soffocarlo.

Alla fine del capitolo sesto, Emilio sorprende la sorella a sognare a voce alta. Il sogno notturno permette ad Amalia di superare le barriere inibitorie e di abbandonarsi alle sue fantasie d'amore. Si tratta di un altro caso in cui il desiderio appare in forma mediata: incapace di liberarsi da un'educazione repressiva che le ha insegnato a tenere celato il suo mondo interiore, Amalia può desiderare solo per vie indirette. Il sogno le offre una compensazione alle delusioni provate nella realtà, rendendola protagonista di una vita parallela in cui la donna può finalmente realizzare il suo desiderio di amore e di nozze.

"Gli parve che nella stanza di Amalia si parlasse. Da prima credette fosse un'allucinazione. [...] Socchiuse con prudenza la porta della stanza e non ebbe più dubbi. Amalia parlava con qualcuno: - Sì, sì, è proprio quello che io voglio – aveva detto con voce chiarissima e calma. Egli corse a prendere la candela e ritornò. Amalia era sola. Sognava. Giaceva supina, uno dei bracci esili denudato piegato sotto il capo, l'altro steso sulla coperta grigia lungo il corpo. La mano cerea era incantevole sulla coperta grigia. [...] Poco dopo, quelle stesse parole, calme, quasi sillabate, echeggiarono di nuovo nella stanza vicina. [...] Ella parlava con persona che amava molto. Nel suono e nel senso v'era una grande dolcezza, una grande condiscendenza. Per la seconda volta disse che l'altra persona aveva indovinati i suoi desideri: - È proprio così che faremo? Non lo speravo!- [...] Lungamente egli stette là ad origliare. Quando stava per ritrarsi

²⁸⁸ N. PALMIERI, *I Meridiani*, *op. cit.*, p.1439.

una frase completa lo fermò: - in viaggio di nozze tutto è permesso.-
Disgraziata! Ella sognava nozze.”²⁸⁹

Il dettaglio della mano che spicca sulla coperta grigia non è casuale:

“si ricordi che [...] la cura delle mani, unica parte bella del suo corpo, tradiva in Amalia il bisogno di piacere agli altri, il suo desiderio d’amore; ed è parimenti significativo che la bella mano spicchi sul colore grigio della coperta, il colore emblematico della ‘senilità’ di Amalia.”²⁹⁰

Nel corso del romanzo il sogno si esprime in diverse modalità: accanto al sogno notturno tipico di Amalia si possono individuare sogni ad occhi aperti, visioni, incubi, allucinazioni e fantasie. Che si tratti di sogni ad occhi aperti o sogni veri e propri, resta il fatto che i sogni forniscono materiale utile per accedere agli eventi traumatici. Con il loro potere epifanico, essi funzionano come trasmettitori di verità inconfessabili e non formulabili razionalmente. Il motivo del sogno diventa dominante nel capitolo ottavo, arrivando a coinvolgere tutti i personaggi:

“Balli sogna di ritrarre Angiolina; Emilio sogna il tradimento della sua amante con l’amico; Amalia sogna l’amore di Balli; ancora Emilio sogna la seduzione della sorella da parte dello scultore. Il romanzo, giocato sulle vite intrecciate di quattro personaggi si riduce, nei territori dell’immaginario, a un canto a tre voci. Non ci è dato di spiare i sogni di Angiolina, che possiamo solo dedurre dalle sue azioni; Angiolina è in questa prospettiva solo oggetto delle fantasie, mai soggetto attivo.”²⁹¹

Durante uno di quei sogni di sottomissione alla volontà dell’uomo amato, Amalia si lascia sfuggire il nome del Balli. Scoperto il segreto della sorella, Emilio non può più sopportare la presenza dell’amico in casa sua e

²⁸⁹ I. SVEVO, dall’Oglio, *op. cit.*, pp.109-110.

²⁹⁰ G. BALDI, *op. cit.*, p.148.

²⁹¹ N. PALMIERI, I Meridiani, *op. cit.*, p.1436.

decide di allontanarlo, deciso a guarire Amalia dalla sua passione. In realtà, dietro al suo gesto si nasconde una profonda gelosia nei confronti di Stefano, che ha per oggetto tanto Amalia quanto Angiolina.

L'improvviso arrestarsi delle visite di Balli a casa Brentani provoca un brusco cambiamento d'umore in Amalia. La donna precipita dapprima in un'attesa ansiosa per poi sprofondare nella tristezza seguita dalla rinuncia alla speranza e dalla rassegnazione definitiva. Per celare il proprio dolore e la propria sofferenza, Amalia ricorre alla maschera dell'indifferenza ma, a tradirla agli occhi di Emilio, sono i suoi gesti, il modo in cui apparecchia la tavola mettendo un bicchiere in più per qualcuno che non verrà, le sue spalle sempre più cadenti, che sembrano portare un peso enorme:

“Doveva essere un'aspettativa che Emilio non avrebbe sopportata; ci volle certo un grande eroismo per non chiedere nulla, all'infuori della solita domanda: - Il Balli non verrà? - C'era un bicchiere di più sulla tavola, preparato per Balli; veniva riposto lentamente in un cantuccio dell'armadio che ad Amalia serviva di dispensa. Quel bicchiere veniva poi seguito dalla tazzina pel caffè e, riposta anche questa, Amalia chiudeva l'armadio a chiave. Era calma, calma ma molto lenta. Quando ella gli volgeva le spalle, egli osava guardarla fisso, e allora la sua fantasia gli faceva vedere dei segni di sofferenza in ogni singolo segno di debolezza fisica. Quelle spalle cadenti erano state sempre così? Quel collo magro non s'era dimagrito vieppiù negli ultimi giorni?”²⁹²

Quando apprende dal fratello che il Balli non verrà più non riesce a contenere il suo dolore e in preda all'agitazione fa cadere la tazza che tiene in mano. Sono tutti indizi che segnalano la presenza di un tormento interiore inespresso che si manifesta attraverso il mancato controllo sui movimenti.

²⁹² I. SVEVO, dall'Oglio, *op. cit.*, p.148.

L'affronto più grande per la povera fanciulla arriva quel giorno che Balli, vedendola affacciata alla finestra, non la saluta. Si tratta di un momento di eccezionale forza drammatica che porta all'estremo la sofferenza di Amalia, mettendo a dura prova la sua capacità di autocontrollo:

“Non la trovò nel tinello. Poco dopo ella venne, con passo rapido; si fermò dandosi da fare intorno alla porta che non voleva chiudersi. Doveva aver pianto. Aveva gli zigomi rossi e i capelli bagnati; certo, s’era bagnata la faccia per cancellare ogni traccia di lagrime. Ella non chiese nulla quantunque durante il pranzo egli si sentisse continuamente minacciato da una domanda. Evidentemente agitata, non trovava il coraggio di parlare. Volle spiegare la propria agitazione, e raccontò di aver dormito poco. Il bicchiere e la tazza del Balli non comparvero in tavola. Amalia non aspettava più.”²⁹³

Lungi dal confessare al fratello il suo disagio, Amalia si rinchiude nel silenzio, non si abbandona al pianto o a qualche suono di dolore ma continua a vivere la sua vita nella stessa soffocante ripetitività, come se niente fosse successo. Per Emilio, che già si sente in colpa per aver inferto una simile ferita alla sorella, quel silenzio è insopportabile: arriva a desiderare con tutto se stesso uno sfogo di Amalia pur di vederla reagire, ma la donna mostra sempre il solito contegno, la stessa tranquillità nel compiere i movimenti di tutti i giorni.

Durante una conversazione tra fratello e sorella avente per oggetto Angiolina, Emilio cerca di sollecitare Amalia a fargli delle confidenze ma il tentativo di far parlare la sorella della sua passione scatena una violenta reazione da parte della donna, che prova un forte imbarazzo per essere stata sorpresa nei suoi sentimenti:

²⁹³ *Ibidem*, p.150.

“Aveva capito, ma evidentemente non riusciva a spiegarsi come Emilio fosse riuscito a indovinare il segreto tanto gelosamente custodito. [...] – Il signor Balli ti ha parlato di me – Ella gridava. Il suo dolore aveva trovata la parola. La sua faccia era colorita dal sangue sferzato da un violento disdegno, e le sue labbra si arcuavano. [...] Non era più abbandonata senza parole; era vilipesa. Ma la forza non era fatta per lei e durò poco. Emilio giurò: il Balli non gli aveva mai parlato di Amalia in modo da far capire che credesse d’esserne amato. Ella non gli credette, ma il debolissimo dubbio ch’egli le aveva messo nell’animo le tolse la forza, e si mise a piangere: - Perché non viene più in casa nostra?”²⁹⁴

Il pianto di Amalia è seguito dai singhiozzi che si tramutano poi in gridi, in un crescendo di reazioni sussultorie che rivelano una condizione emotiva compromessa. Ma neppure nel momento di maggior debolezza Amalia riesce ad ammettere il vero motivo della sua disperazione; continua a nascondersi, ad addurre scuse volte a celare la presenza dell’eros: “- Non so neppure io stessa perché pianga così. Un’inezia qualunque mi getta in tale orgasmo. È certo che sono malata.”²⁹⁵

Il tentativo fatto da Emilio per spronare la sorella a sfogarsi e a condividere la propria sofferenza con lui si risolve in un fallimento. Per Amalia le parole non hanno lo stesso potere consolatorio che possiedono per Emilio, non riescono a guarire la malattia dell’anima: “La parola non guariva Amalia; ne inaspriva il dolore. In questo ella non gli somigliava.”²⁹⁶ Mentre Emilio reagisce alle proprie delusioni amorose ricorrendo all’autoinganno e alla menzogna, Amalia traduce il proprio malessere in sintomo corporeo: “diversamente da Emilio, a cui pure assomiglia in tutto tranne che ‘in questo’, il

²⁹⁴ *Ibidem*, p.153.

²⁹⁵ *Ibidem*, p.154.

²⁹⁶ *Ibidem*, p.155.

personaggio di Amalia resiste, col suo corpo, con la sua malattia, ai sogni di controllo e di menzogna per il tramite della parola nutriti dal fratello.”²⁹⁷

La tristezza provata da Amalia per l’abbandono inatteso del Balli provoca persino l’arresto dei suoi sogni notturni, elemento che segnala la perdita di ogni entusiasmo e il subentrare della disillusione: “Amalia non sognava più; ella aveva perduti anche i suoi lieti sogni.”²⁹⁸

Siamo alla fine del capitolo nono quando Emilio sorprende la sorella a passeggio sul Corso, in un disperato tentativo di ritrovare un po’ di quella felicità perduta. È la seconda volta che vediamo Amalia uscire dal ‘nido’ ma questa volta, a differenza della prima, la donna è sola. Anche qui riemerge il suo cattivo gusto nel vestirsi: il forte contrasto tra l’abito a colori chiari e la stoffa grezza riproduce a livello esteriore la tensione tra due spinte opposte, dove il colore chiaro diviene il simbolo di un’aspirazione al godimento e alla libertà e la stoffa grezza rappresenta un ingombro, un impedimento alla realizzazione del desiderio.

“Un giorno la sorprese sul Corso mentre ella camminava lentamente in pieno meriggio, a passeggio. Portava un vestito che da lungo tempo non doveva aver indossato perché Emilio non l’aveva mai visto. Dei colori azzurri, chiari, su una stoffa grezza che le vestiva goffamente il povero corpo dimagrito. Essa si confuse vedendolo, e fu subito disposta a seguirlo a casa. Chissà quale tristezza l’aveva spinta a quella passeggiata in cerca di svago! Egli poteva capirlo facilmente ricordando quanto spesso i suoi desideri cacciassero di casa anche lui. Ma quale pazza speranza le aveva fatto indossare quei vestiti? Fermamente egli credette che, vestita così, avesse sperato di piacere al Balli. Oh, una cosa sorprendente in Amalia un pensiero simile. Del resto, se

²⁹⁷ D. BROGI, *op. cit.*, p.24.

²⁹⁸ I. SVEVO, dall’Oglio, *op. cit.*, p.159.

realmente ella lo aveva avuto, fu per la prima e l'ultima volta, perché ella ritornò al suo vestito abituale, grigio come la sua figura e il suo destino."²⁹⁹

Daniela Brogi nota come, arrivati a questo punto del racconto, la donna abbia già raggiunto una fase critica nello sviluppo della nevrosi:

"Il disagio dell'anima si è convertito in sintomo corporeo permanente; la verità sotto pelle (tanto in senso fisico che testuale) della 'pazza speranza' di Amalia è scoppiata in superficie, screpolando la figura, trasformando l'identità narrativa della sorella di Emilio in una struttura pericolante: scomposta, pronta a crollare, mentre intanto gli elementi contrapposti che la dividono (*colori azzurri, chiari*, su una stoffa *grezza* che le vestiva *goffamente* il povero *corpo dimagrito*) sono ormai staccati da ogni prospettiva d'integrità."³⁰⁰

Dopo la passeggiata sul Corso, Amalia scompare di scena per i due capitoli successivi, per divenire protagonista indiscussa del dodicesimo capitolo, dedicato allo scatenarsi della malattia isterica. Il delirio di Amalia è descritto nei minimi particolari da Emilio, che si trova ad assistere ad uno spettacolo raccapricciante provando spavento, orrore, ribrezzo e repulsione. Il ritmo narrativo subisce un brusco rallentamento, volto a dare maggior rilievo all'evento traumatico. Mentre il tempo si dilata all'infinito, lo spazio si restringe ulteriormente concentrandosi nella stanza di Amalia, che diventerà il palcoscenico della catastrofe imminente.

"Era già rientrato in casa, e nel tinello, col cappello in mano, stava titubante, dubbioso se sfuggire alla noia di rimanere un'ora a faccia a faccia con la muta sorella. In quella sentì dalla stanza di Amalia il suono di due o tre parole confuse, poi una frase intera: - Via di qua, brutta bestiaccia. - Trasali! La voce era alteratissima dalla fatica e dall'emozione, tale che somigliava a quella della sorella soltanto come un urlo uscito involontariamente dalla gola può somigliare alla voce modulata di chi dice. Ella ora dormiva e sognava di

²⁹⁹ *Ibidem*, pp.165-166.

³⁰⁰ D. BROGI, *op. cit.*, p.26.

giorno? Aperse la porta evitando di fare rumore e gli si presentò dinanzi uno spettacolo del cui ricordo non seppe mai più liberarsi.”³⁰¹

La prima cosa che colpisce l’attenzione di Emilio è la voce della sorella, una voce alterata, che tradisce la presenza di una forte emozione, impossibile da controllare. Entrato nella stanza di Amalia nota subito il disordine, che fa da pendant ai pensieri sconnessi e confusi che si agitano nella mente dell’isterica. Ma a colpirlo maggiormente, sono le gambe nude della sorella, che lo obbligano a prendere coscienza della dimensione corporea di Amalia, finora ignorata. Come già anticipato, la nudità fisica di Amalia rimanda alla sua nudità interiore: finalmente, attraverso il delirio, la donna può comunicare il suo disagio e lasciare via libera all’inconscio:

“Le vesti di Amalia giacevano sparse al suolo ed una gonna aveva impedito alla porta d’aprirsi tutta; alcuni panni giacevano sotto il letto, la camicetta era chiusa tra le due vetriate della finestra e i due stivali, con evidente accuratezza, erano posti proprio nel centro del tavolo. Amalia seduta sulla sponda del letto, coperta dalla sola corta camicia, non s’era avvista della venuta del fratello e continuava a fregare con le mani le gambe sottili come fuscilli. Dinanzi a quella nudità Emilio ebbe la sorpresa ed il fastidio di trovarla somigliante a quella di un ragazzo malnutrito.”³⁰²

L’analisi delle frasi pronunciate da Amalia durante il delirio, permette di delineare un quadro ben preciso delle ossessioni dell’isterica. Apparentemente senza senso, le affermazioni di Amalia rivelano particolari significativi sui suoi processi psichici e sulle sue fobie. Per esempio, l’immagine degli insetti che le strisciano sulle gambe potrebbero simboleggiare la paura del sesso, l’incapacità di vivere in modo sano e adulto il rapporto con il proprio corpo e con quello di un eventuale partner:

³⁰¹ I. SVEVO, dall’Oglio, *op. cit.*, p.221.

³⁰² *Ibidem*, p.222.

“ – Oh sempre bestie! – [...] Stropicciò con ambe le mani le gambe; con brusco movimento si chinò come se avesse voluto sorprendere un animale pronto a fuggire. Si trovò nella destra un dito del proprio piede; lo coprì con la mano che poi sollevò chiusa come se avesse afferrato qualche cosa. Era vuota però ed ella la guardò più volte; poi ritornò al piede pronta a curvarsi di nuovo per ritornare a quella strana caccia.”³⁰³

Un'altra ossessione che emerge dalle sue parole è quella per il sudiciume: “Le pareva che avessero cambiato di casa e che ci fosse molto da fare per mettere tante cose in ordine – Dio mio! Tutto è sudicio qui. Io me n'ero accorta ma tu ci sei voluto venire. Ed ora? Non andiamo?”³⁰⁴ Per una donna come Amalia, la cui vita ruota attorno alle faccende domestiche, la casa sporca rappresenta un richiamo ai suoi doveri di casalinga. Ciò che la agita maggiormente è il fatto che la famiglia abbia cambiato abitazione, elemento che segnala la paura dell'ignoto e della novità a confronto con il guscio protettivo costituito dal 'nido'. Ma il motivo del sudiciume potrebbe essere ricollegato anche alla seguente ragione:

“Il 'nido' è stato contaminato dalla passione del fratello ('tu ci sei voluto venire'), dall'irruzione dell'eros, che Amalia, nonostante la presa di coscienza di essere stata 'truffata' dall'educazione repressiva, nel profondo continua a sentire come colpa e peccato, come 'sudiciume' appunto.”³⁰⁵

Il delirio prosegue con l'evocazione di altre immagini, come quella della pescheria dove Amalia si è recata senza trovare pesce. È evidente che qui entri in gioco la sua funzione materna, il suo ruolo di dispensatrice di nutrimento. I pesci che mancano, impediscono alla donna di adempiere ai

³⁰³ *Ibidem*, p.223.

³⁰⁴ *Ibidem*, p.225.

³⁰⁵ G. BALDI, *op. cit.*, p.213.

suoi doveri in cucina, privandola di quelle poche mansioni per cui Amalia si sente utile.

Tra gli svariati motivi che percorrono il delirio di Amalia, il più importante è sicuramente quello che riguarda il tema dell'eros. Se da un lato la donna tenta di esorcizzare la presenza dell'eros esprimendo il proprio bisogno di rifugiarsi nell'ordine del nido, dall'altro essa non può rinunciare al suo sogno d'amore in compagnia dell'uomo amato. Il desiderio represso trova quindi nel delirio isterico una via di fuga, un modo per affacciarsi prepotentemente alla coscienza del soggetto.

"Finalmente Amalia, testualmente parlando, è *leggibile*. Tutto il racconto ruota attorno a lei. Attraverso la patologia del corpo isterico, il personaggio passa da una posizione discorsiva connotata nel senso dell'afasia e dell'ascolto passivo a una posizione di interpellazione."³⁰⁶

Ora che le barriere inibitorie sono state abbattute, ricompaiono gli antichi sogni d'amore, le stesse fantasie di sottomissione alla volontà dell'uomo amato. Ma nella dolcezza di simili pensieri si insinua la presenza di un ostacolo, di qualcosa o qualcuno che impedisce ad Amalia di realizzare il proprio desiderio. Se prima è l'angoscia di sentirsi male durante il giorno delle proprie nozze, poi è la presenza della rivale di nome Vittoria ad allontanare sempre più l'oggetto del desiderio.

"Oh, oh chi vedo! – fece ella poco dopo, con voce chiara guardando dinanzi a sé. – Vittoria con lui! Non può essere perché me l'avrebbe detto. – Era la seconda volta che nominava quella Vittoria, ma ora Emilio comprese, perché

³⁰⁶ D. BROGI, *op. cit.*, p.27.

aveva indovinato chi l'ammalata designasse con quel *lui* accentuato. Ella stava facendo un sogno di gelosia.”³⁰⁷

Nel sogno di Amalia sembra di vedere una riproduzione della storia di Emilio con Angiolina, sempre dominata dalla gelosia dell'uomo nei confronti del rivale Balli. Il destino dei due fratelli Brentani torna ancora una volta ad incrociarsi: il desiderio mimetico di Amalia, nato dai racconti d'amore di Emilio, arriva a copiare fedelmente persino la presenza dell'antagonista. Anche il fatto che la rivale si chiami Vittoria non è privo di interesse dal momento che “Amalia immagina una rivale vittoriosa” e “sente oscuramente, nonostante si abbandoni al sogno di nozze, che deve rassegnarsi alla parte di sconfitta.”³⁰⁸

Con un ultimo colpo di genio, Svevo riesce a riprodurre lo schema del desiderio triangolare persino nei sogni di Amalia, suggerendo come la gelosia sia una costante ineliminabile di ogni rapporto d'amore:

“Subito il delirio la ricondusse al Balli. Soltanto per un osservatore superficiale quel delirio mancava di nesso. Le idee si mescolavano, una si sommergeva nell'altra, ma quando riappariva risultava essere proprio quella ch'era stata abbandonata. Ella aveva inventata quella sua rivale, Vittoria; l'aveva accolta con parole dolci, poi – come il Balli raccontò – tra le due donne s'era svolto un battibecco che al Balli aveva rivelato essere lui il pensiero dominante dell'ammalata. Ora Vittoria ritornava, Amalia la vedeva avvicinarsi e ne aveva orrore. – Io non le dirò nulla! Starò zitta, come se ella non ci fosse. Io non voglio niente, dunque mi lasci in pace. – Poi chiamò Emilio ad alta voce. – Tu che sei suo amico, digli tu ch'essa inventa tutto. Io non le feci nulla.”³⁰⁹

Anche Amalia, come il fratello, mostra un atteggiamento ambivalente nei confronti della rivale: infatti, come precisa il narratore, all'inizio aveva

³⁰⁷ I. SVEVO, dall'Oglio, *op. cit.*, pp.245-246.

³⁰⁸ G. BALDI, *op. cit.*, p.215.

³⁰⁹ I. SVEVO, dall'Oglio, *op. cit.*, p.261.

accolto Vittoria “con parole dolci”, ma poi era subentrata l’invidia, seguita da un battibecco tra le due donne. A sanare la disputa tra le rivali in amore viene chiamato in causa Emilio, che, a detta di Amalia, sarebbe amico di Vittoria. Il fatto che il fratello sia amico della rivale non è casuale; leggendo tra le righe si può indovinare una vena di risentimento verso Emilio, come se Amalia lo ritenesse in un certo qual modo responsabile della propria sconfitta. Includendo anche il fratello nel suo sogno di gelosia, l’isterica trova un modo originale di condensare tutte le sue fobie in un’unica rappresentazione: essa mette in scena la paura del tradimento, che coinvolge entrambi gli uomini della sua vita.

In definitiva, il delirio di Amalia, espresso attraverso il sintomo corporeo, l’attitudine paranoica e i sogni ossessivi, costituisce un modo particolare di raccontarsi e di rivelare il desiderio “oltre i confini simbolici e linguistici del divieto.”³¹⁰

“La narrazione del desiderio emigra dal campo semantico dell’espressione di sé più autentica – e dal genere di discorso della confessione – per entrare sempre di più nei mondi della patologia - e del genere di discorso mediato dall’inautenticità: il memoriale paranoico. [...] L’espressione del desiderio o vive dentro il linguaggio, come menzogna; o al di fuori del linguaggio, diventando uno slancio d’amore che vive di se stesso, allontanato – dissociato – dall’oggetto. [...] Fratello e sorella sono uguali nell’espressione continua di un appuntamento con il desiderio ora mancato, ora negato, ora affermato compulsivamente attraverso la verbosità di Emilio, o la sofferenza fisica e psichica di Amalia. Il corpo di Amalia non è solo un tema: è un personaggio della storia, perché custodisce e nasconde le verità narrative che piano piano il testo farà esplodere.”³¹¹

³¹⁰ D. BROGI, *op. cit.*, p.31.

³¹¹ *Ibidem*, pp.31-34.

CAPITOLO IV

4. L'interpretazione dei segni: da *Otello* a *Un amore di Swann*.

“Abbiamo torto a credere ai fatti, non ci sono che segni. Abbiamo torto a credere alla verità, non ci sono che interpretazioni. Il segno è un senso sempre equivoco, implicito e implicato. [...] Noi non siamo né fisici né metafisici: dobbiamo essere egittologi. [...] Tutto è implicato, tutto complicato, tutto è segno, senso, essenza. Tutto resta in quelle zone oscure dove penetriamo come in cripte, per decifrarvi geroglifici e linguaggi segreti. In ogni campo, l'egittologo è chi percorre la via di una iniziazione – l'apprendista.”³¹²

Più di tre secoli separano *Otello*, l'eroe della tragedia shakespeariana, da *Swann*, uno dei protagonisti della *Recherche* proustiana. Un lungo tempo segnato da cambiamenti, avvenimenti storici, profonde trasformazioni sociali e politiche tanto che sembra quasi impossibile tentare di avvicinare due universi così distanti e chiusi in se stessi. Eppure, parecchi elementi all'interno delle due opere permettono di stabilire un confronto tra di esse e di seguire lo sviluppo di alcuni temi che, già presenti nell'archetipo shakespeariano, vengono ripresi e rielaborati nella modernità.

Immaginiamo di dover individuare una serie di motivi che ci fanno pensare contemporaneamente sia all'una che all'altra opera. Uno dei primi temi che viene alla mente è sicuramente quello della gelosia. Una gelosia che si trascina dietro un insieme di sentimenti contraddittori quali l'odio, l'ammirazione, l'invidia e l'ossessione verso la persona amata. Come ben sappiamo, l'*Otello* mette in scena la storia di un amore spinto all'eccesso, fino a raggiungere esiti tragici. La gelosia smisurata del Moro è ciò che mette un

³¹² G. DELEUZE, *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino 2001, pp.85-86.

punto alla sua vicenda amorosa, un ostacolo insuperabile che può essere abbattuto solo con la morte. Siamo ben lontani dalla funzione che assume la gelosia nell'universo proustiano e dal modo in cui il soggetto risponde ai tradimenti e all'incostanza della donna amata. Se in *Otello* la presunta infedeltà di Desdemona è punita con l'assassinio, in *Swann* la nascita dell'amore per Odette è subordinata alla gelosia, al sentimento di esclusione che gli fa sentire che la donna non gli appartiene interamente e che essa è desiderata da altri uomini. Il trattamento della gelosia nelle due opere prende direzioni diverse poiché cambia il modo di considerare e di rapportarsi all'ostacolo. Se nel caso dell'*Otello* l'ostacolo impone una brusca frenata, nel romanziere moderno, Proust, esso è invece necessario per ravvivare una passione che altrimenti cesserebbe di esistere. In questo senso, la gelosia proustiana è assai più dialettica e ambivalente dal momento che essa comporta allo stesso tempo "la sottovalutazione dell'oggetto e la maniacale iperbolizzazione della sua attrattiva agli occhi di chiunque altro."³¹³

La gelosia è anche il sentimento che rende l'innamorato più attento ai gesti e ai segni emessi dall'essere amato. È precisamente quanto accade sia in *Otello* che in *Un amore di Swann*. In entrambi i casi, il soggetto, mosso dal sospetto o dal dubbio che la donna nasconda qualcosa, è spinto a ricercare avidamente la verità che gli viene preclusa. Scoprire cosa si cela dietro al volto della donna amata, dietro alle sue parole e ai suoi comportamenti è un'operazione delicata che richiede un lungo lavoro di interpretazione. Gilles Deleuze, nel libro *Marcel Proust e i segni*, parte proprio dal presupposto che

³¹³ H. BLOOM, "Proust: la vera credenza della gelosia sessuale" in M. PROUST, *Dalla parte di Swann*, BUR, Milano 2012, p.17.

tutta l'opera proustiana si basi sull'apprendimento di segni da decifrare, da interpretare. Nella *Recherche* si possono distinguere vari tipi di segni a seconda che si parli di amore, di mondanità o di qualità sensibili (come può essere l'esempio della madeleine che racchiude in sé l'essenza di Combray). Limitiamoci per il momento ai segni che riguardano la sfera dell'amore:

“Innamorarsi vuol dire individualizzare qualcuno attraverso i segni che porta o che emette. Vuol dire diventare sensibile a questi segni, iniziarsi ad essi. [...] L'essere amato appare come un segno, un'anima: esprime un mondo possibile a noi sconosciuto. L'amato implica, include, imprigiona un mondo che occorre decifrare, e cioè interpretare. [...] Amare è cercare di *spiegare*, di *sviluppare* questi mondi sconosciuti che restano avviluppati nell'amato. Per questo ci è tanto facile innamorarci di donne che non appartengono al nostro mondo e neppure al nostro tipo.”³¹⁴

Pensiamo per un attimo alla tragedia shakespeariana. Desdemona è per Otello quanto di più lontano possa esistere dal suo mondo. È una fanciulla veneziana, rappresentante di una civiltà che esclude il diverso, incarnazione di un codice linguistico e religioso che si differenzia sostanzialmente da quello del Moro. Per lo straniero venuto da lontano, amare Desdemona significa immettersi in un contesto nuovo, cercando di risalire al senso che si nasconde dietro ai segni emessi dall'amata. Allo stesso modo, l'amore di Desdemona per Otello è dettato dalla voglia di entrare a far parte del mondo sconosciuto e seducente che è avviluppato nell'amato. L'operazione di interpretazione in cui entrambi sono coinvolti è complicata dall'intervento di un terzo, il diabolico Iago, la cui principale funzione è quella di indurre Otello a leggere in senso inverso e sbagliato tutti i segni riguardanti Desdemona e

³¹⁴ G. DELEUZE, *op. cit.*, pp.8-9.

Cassio. La scena del fazzoletto diventa l'emblema della crisi che investe il segno e il referente:

“Il fazzoletto ha in Otello un'enorme sovradeterminazione: è un oggetto-segno a forte indizialità connotativa (pegno magico di purezza e di unione), che viene privilegiato da Iago forse proprio per la sua originaria connotazione e quindi inserito nel contesto drammatico con diversa indizialità, denotativa, per effettuare l'opera di sconsecrazione e disunione.”³¹⁵

Nel quarto e nel quinto atto dell'*Otello* si moltiplicano le situazioni che mettono in scena la divaricazione tra segno e referente. Uno degli episodi più significativi a questo proposito è dato dalla scena del teatro nel teatro: Iago fa assistere Otello ad una conversazione tra lui stesso e Cassio, avente per oggetto la sguadrina Bianca ma non prima di aver fatto credere al Moro che il discorso ruoti attorno a Desdemona. Se nel piano del reale le volgari battute dei due uomini sono riferite alla prostituta Bianca, nel contesto inferito da Otello le parole di Cassio acquistano tutto un altro senso e vengono interpretate come un'ammissione del tradimento.

“Ha quindi luogo la più sottile tra le rappresentazioni di Iago, quella in cui il fantasmatico e il reale convivono e collidono, rifrangendo indefinitamente il mistero della vita come rappresentazione. È una scena doppia. Una scena realistica per Iago e Cassio: parlano della sguadrina Bianca, e di come si dica in giro che Cassio finirà per sposarla, e ciò provoca il riso di Cassio [...] Una scena fantasmatica – ma percepita come reale! – per Otello che la interpreta come è stato istruito a fare. E tuttavia il destinatario effettivo dell'intera rappresentazione [...] è il pubblico, testimone di entrambi i livelli scenici e comunicativi, e quindi consapevole della *divaricazione referenziale* cui sono sottoposti, a seconda dei punti di vista, i segni linguistici, mimici e gestuali dell'intera azione.”³¹⁶

³¹⁵ A. SERPIERI, *op. cit.*, p.137.

³¹⁶ *Ibidem*, p.148, corsivo mio.

La divaricazione tra il piano del reale e la fabula fantasmatica creata da Iago finisce per inghiottire Otello, che cade perché non riesce a leggere e a conoscere il mondo. Il fraintendimento del reale è dovuto a un'errata interpretazione dei segni, segni ambigui che conducono l'eroe verso realtà inesistenti. Se è vero che durante tutto il dramma Iago si impegna a pervertire i segni, è altrettanto vero che Otello si mostra particolarmente predisposto a interpretarli in senso semioticamente falso. Non bisogna però credere che lo smarrimento e la cecità di Otello siano solo peculiarità caratteriali dell'eroe. Infatti la sua perdita di contatto con il reale e la sua difficoltà ad interpretare il cosmo vanno intese come il riflesso di una più universale precarietà in un mondo in rapida trasformazione:

“Il doppio sistema referenziale, insomma non solo è il *proprium* di questa tragedia, ma trasmette la crisi di un'intera epoca, che soffre di un nuovo relativismo prospettico in tutti i reparti della realtà. Se, come suggerisce Foucault, nella prima età della semiologia, quella dell'*ermeneutica* che arriva fino al sedicesimo secolo, ogni somiglianza racchiudeva un significato (dentro un modello simbolico del mondo), ora, nella seconda età contrassegnata dalla *teoria della rappresentazione*, ogni somiglianza si configura non più come la segnatura di un'essenza ma come il riflesso di un'illusione. È la crisi del barocco e la nascita di una nuova scienza e di una nuova letteratura in cui il linguaggio rompe l'antica parentela con le cose.”³¹⁷

Man mano che ci si avvicina alla modernità il mondo assume sempre più i connotati di un enigma che l'uomo si sforza continuamente di risolvere senza mai approdare a risultati certi. Anche se opachi e di difficile decifrazione, i segni si configurano come l'unico mezzo per accostarsi alla verità, sono la sola espressione visibile del mondo che l'amato racchiude in

³¹⁷ *Ibidem*, p.211.

sè. Ma, quanto più crediamo di avvicinarci alla vera natura della persona che amiamo interpretandone i segni come emanazioni della sua interiorità, tanto più siamo costretti a scontrarci con la sua inafferrabilità e a realizzare la presenza di uno spazio riservato, impenetrabile che si è formato prima ancora che noi vi accedessimo:

“C’è dunque una contraddizione dell’amore. Non possiamo interpretare i segni di un essere amato senza sboccare in mondi che non hanno aspettato noi per formarsi, che si formarono con altre persone, e nei quali siamo dapprima solo un oggetto tra gli altri. L’amante desidera che l’amato gli dedichi le sue preferenze, i suoi gesti, le sue carezze. Ma i gesti dell’amato, nel momento stesso che sono rivolti e dedicati a noi, esprimono ancora quel mondo ignoto che ci esclude. L’amato ci dà segni di preferenza; ma poiché quei segni sono i medesimi che esprimono mondi di cui non facciamo parte, ogni preferenza di cui profitiamo traccia l’immagine del *mondo possibile* dove altri sarebbero o sono preferiti.”³¹⁸

Questo carattere contraddittorio che appartiene all’amore si trova perfettamente esemplificato nell’ossessione di Swann per Odette. Dopo aver avuto il sospetto che Odette possa tradirlo con Forcheville, Swann non riesce più a separare la gioia per le manifestazioni d’affetto della donna, dalla sofferenza dovuta al dubbio di non essere l’unico depositario di quella dolcezza:

“Mais aussitôt sa jalousie, comme si elle était l’ombre de son amour, se complétait du double de ce nouveau sourire qu’elle lui avait adressé le soir même – et qui, inverse maintenant, raillait Swann et se chargeait d’amour pour un autre -, de cette inclinaison de sa tête mais renversée vers d’autres lèvres, et, données à un autre, de toutes les marques de tendresse qu’elle avait eues pour lui. Et tous les souvenirs voluptueux qu’il emportait de chez elle [...] permettaient à Swann de se faire une idée des attitudes ardentes ou pâmées

³¹⁸ G. DELEUZE, *op. cit.*, p.9.

qu'elle pouvait avoir avec d'autres. De sorte qu'il en arrivait a regretter chaque plaisir qu'il goûtait près d'elle, chaque caresse inventée et dont il avait eu l'imprudenza de lui signaler la douceur, chaque grâce qu'il lui découvrait, car il savait qu'un instant après, elles allaient enrichir d'instruments nouveaux son supplice.”³¹⁹

I segni dell'amore sono dunque un'arma a doppio taglio: se da un lato l'innamorato ha bisogno di ricorrere ad essi per sentire contraccambiato il proprio sentimento, dall'altro non può fare a meno di notare che quegli stessi segni non costituiscono una sua prerogativa, non sono nati solo ed esclusivamente per lui, ma potrebbero rivolgersi o essere stati rivolti ad altri uomini: “La contraddizione dell'amore consiste in questo: i mezzi su cui contiamo per preservarci dalla gelosia sono gli stessi mezzi che alimentano questa gelosia, conferendole una specie di autonomia, d'indipendenza rispetto al nostro amore.”³²⁰

L'innamorato, ansioso di scoprire la parte nascosta di quella punta d'iceberg che coincide con il segno, è costretto a scontrarsi con un muro di ghiaccio che gli impedisce di raggiungere la verità. La donna è quella che vediamo e che conosciamo attraverso i segni che ci mostra, ma non possiamo pretendere di risalire alle origini di quegli stessi segni se non facendo i conti con un passato che ci esclude. Così accade che, nello stesso momento in cui sentiamo una carezza sfiorarci il viso, avvertiamo che quelle mani non ci

³¹⁹ “Ma immediatamente la sua gelosia, quasi fosse l'ombra del suo amore, si completava del duplicato di quel nuovo sorriso che lei gli aveva rivolto quella sera stessa - e che ora, al contrario, canzonava Swann e si caricava di tenerezza per qualcun altro - del reclinare di quella testa ma verso le labbra di qualcun altro, e tutti quei segni di affetto che lei aveva avuto per lui ora gli apparivano consacrati a qualcun altro. Tutti i ricordi voluttuosi che si portava dietro da casa di lei [...] permettevano a Swann di farsi un'idea delle attitudini ardenti o languide che lei poteva avere con altri. E così lui arrivava a rammaricarsi d'ogni piacere che assaporava con lei, d'ogni carezza inventata la cui soavità aveva avuto l'imprudenza di farle notare, d'ogni grazia che le scopriva: sapeva, infatti, che, un istante più tardi, avrebbero arricchito di nuovi strumenti di tortura il suo supplizio.” M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, Gallimard, Folio classique, Paris 2013, pp.387-388; Trad. it. *Dalla parte di Swann*, Garzanti, Milano 2010, p.98.

³²⁰ G. DELEUZE, *op. cit.*, p.10.

appartengono, che forse hanno accarezzato altri volti e che probabilmente lo faranno ancora dopo di noi. Solo allora realizziamo quanto sia assurda e illusoria la pretesa di possedere interamente l'essere della persona amata. Nonostante tutti i nostri sforzi rimarranno sempre delle parti irriducibili, delle tracce di mondi a noi sconosciuti che si accendono in modo intermittente, rivelandoci la presenza di altri Io che non hanno aspettato noi per formarsi. In altre parole, se la donna si lascia afferrare, lo fa solo in modo parziale, rispondendo con la menzogna agli assalti di chi pretende di penetrare nella sua interiorità. Deleuze scrive che "le menzogne dell'amato sono i geroglifici dell'amore" e che "l'interprete dei segni amorosi è necessariamente interprete di menzogne." L'innamorato che vuole spiegare tutti i mondi possibili racchiusi nell'amato, non ha altra alternativa se non interrogare quei segni enigmatici che suggeriscono l'esistenza di quanto si vuole nascondere.³²¹

"Le menzogne allora si rivelano come 'illisibles et divins vestiges' di una verità accanitamente inseguita: per quanto disperata sia l'impresa, per quanto incerto il suo esito, non c'è altra soluzione se non interrogare quelle tracce, raccogliere e inventariare i segni, che, in modo discontinuo e non prevedibile, incrinano l'uniformità delle superfici, manifestano la presenza, a profondità variabili, di un altro mondo, favoleggiato e finalmente reale"³²²

A eccezione di Desdemona, che è vittima di una manipolazione della realtà per cui Otello è indotto a credere falsa ogni sua affermazione, Angiolina e Odette, le altre due figure femminili esaminate nel corso di questa ricerca, sono delle incallite mentitrici. Ma le menzogne delle due donne, lungi dall'essere il risultato di una cattiva volontà da parte loro, sono quasi una

³²¹ M. LAVAGETTO, *La cicatrice di Montaigne*, op. cit., p.300.

³²² *Ibidem*, p.306.

sorta di guscio protettivo, un cassetto chiuso entro cui nascondere quei segreti che non vogliono svelare. In più di un'occasione Odette manifesta segni di sofferenza nell'atto di mentire; ciò dimostra che le sue non sono menzogne premeditate ma solo armi di cui si avvale quando si sente messa alle strette. Armi che maneggia con poca disinvoltura, con il rischio continuo che le sfugga un colpo che non aveva calcolato. Presa alla sprovvista e accusata di un torto che sa di avere commesso, Odette inserisce nel suo discorso particolari verosimili credendo di conferire alla sua bugia maggior aderenza alla realtà. Ma non si rende conto che è proprio lo scarto tra il materiale inventato a sostegno della menzogna, e quei pezzi estrapolati dalla verità, a rivelare la presenza del non detto.

“Swann reconnut tout de suite dans ce dire un de ces fragments d'un fait exact que les menteurs pris de court se consolent de faire entrer dans la composition du fait faux qu'ils inventent, croyant y faire sa part et y dérober sa ressemblance à la Vérité. Certes quand Odette venait de faire quelque chose qu'elle ne voulait pas révéler, elle le cachait bien au fond d'elle-même. Mais dès qu'elle se trouvait en présence de celui à qui elle voulait mentir, un trouble la prenait, toutes ses idées s'effondraient, ses facultés d'invention et de raisonnement étaient paralysées, elle ne trouvait plus dans sa tête que le vide, il fallait pourtant dire quelque chose, et elle rencontrait à sa portée précisément la chose qu'elle avait voulu dissimuler et qui, étant vraie, était seule restée là. Elle en détachait un petit morceau, sans importance par lui-même, se disant qu'après tout c'était mieux ainsi puisque c'était un détail véritable qui n'offrait pas les mêmes dangers qu'un détail faux. [...] Elle se trompait, c'était cela qui la trahissait, elle ne se rendait pas compte que ce détail vrai avait des angles qui ne pouvaient s'emboîter que dans les détails contigus du fait vrai dont elle l'avait arbitrairement détaché et qui, quels que fussent les détails inventés entre lesquels elle le placerait, révéleraient

toujours par la matière excédent et les vides non remplis, que ce n'était pas d'entre ceux-là qu'il venait."³²³

Mario Lavagetto nota come questa tendenza del bugiardo a utilizzare frammenti di verità nella costruzione della menzogna sia una tattica pericolosa, che rischia di causare delle 'interferenze' tra piani sfalsati compromettendo definitivamente la tenuta dell'architettura retorica:

"Il piccolo frammento a cui Odette si aggrappa, fa "quadrato", non si lascia amalgamare nel resto del discorso: è di un materiale diverso e solo con molta pazienza, con una lunga e meticolosa preparazione, se ne potrebbero limare, se non occultare completamente gli spigoli. È come se una crisi immediata di rigetto avesse isolato e sottolineato quel frammento eterogeneo e singolarmente 'vero'. [...] Se, come ha suggerito qualcuno, la menzogna è una forma di bricolage, che lavora con un 'universo strumentale chiuso' e in cui la regola del gioco consiste nel sapersi adattare preliminarmente all'equipaggiamento di cui si dispone, è anche vero che materiali eteroclitici rendono difficilissima l'osservanza di quella regola."³²⁴

Sono questi i segni a cui l'innamorato deve prestare la massima attenzione se vuole scoprire la verità che si annida sotto le parole ingannevoli

³²³ "Swann riconobbe immediatamente uno di quei frammenti d'un vero avvenimento che i bugiardi colti alla sprovvista introducono per confortarsi in qualche modo nella composizione dell'avvenimento falso che stanno inventando, fiduciosi che vi s'inserisca bene e sia in grado di rubare un poco di verosimiglianza alla Verità. Sempre, quando Odette aveva fatto qualcosa che non voleva rivelare, lo nascondeva nel più profondo di sé. Ma, appena si trovava in presenza della persona cui intendeva mentire, la assaliva un autentico turbamento, tutte le sue idee svanivano, ogni sua facoltà a inventare o a ragionare risultava paralizzata, lei non scovava più nella sua testa altro che il vuoto, eppure occorreva bene che dicesse qualcosa, e così si scopriva accanto proprio la cosa che aveva voluto per l'appunto nascondere e che, essendo vera, era la sola restata lì. Allora ne staccava un pezzettino, senza importanza in sé e per sé, dicendosi che, dopotutto, era meglio così poiché si trattava di un particolare verificabile, quindi non presentava gli stessi pericoli di un particolare inventato. [...] Si ingannava, era proprio quello a tradirla, lei non si rendeva conto che quel particolare vero aveva certi angoli che potevano incastrarsi soltanto nei particolari contigui all'avvenimento vero da cui l'aveva arbitrariamente staccato e che quali che fossero i particolari falsi tra cui lo poteva collocare, avrebbero sempre rivelato, con la materia eccedente e i vuoti non colmati, che non veniva di là." M. PROUST, Gallimard, *op. cit.*, p.390; trad. it, Garzanti, *op. cit.*, p.100.

³²⁴ M. LAVAGETTO, *op. cit.*, p.276.

dell'amata. È solo nelle suture, nell'incontro-scontro tra materiali eterogenei che si intravede "l'incerta sagoma"³²⁵ della verità e questo perché:

"Nel linguaggio dei segni [...] non c'è verità se non in ciò che è fatto per ingannare, nei meandri di ciò che la nasconde, nei frammenti di una menzogna e di una infelicità; c'è verità solo se tradita, cioè al tempo stesso suggerita dal nemico e rivelata obliquamente o per frammenti."³²⁶

Paradossalmente, e per un meccanismo alquanto ambiguo, accade che la menzogna dell'amato diventi una delle vie privilegiate per risalire alla verità. Ma si tratta pur sempre di una verità ipotizzata, dedotta tramite strumenti fragili e sempre sul punto di essere smentita. Tanto Swann, quanto Emilio, il protagonista di *Senilità*, sono perfettamente consapevoli del fatto di essere ingannati dalle loro amanti anche perché, il più delle volte, sono le donne stesse, con le loro menzogne "formulate in stato di emergenza"³²⁷, a tradirsi, a cadere in lapsus e in contraddizioni che sono lo specchio deformato della verità. Un gesto, un'espressione, o una parola sfuggita al controllo del bugiardo, sono tutto ciò che resta di quel mondo che egli tenta di nascondere. Ma per quanto l'innamorato possa sforzarsi di interpretare correttamente quei geroglifici dell'amore che sono le menzogne, non arriverà mai a risultati certi. In questo gioco di sotterfugi, di finte e di tranelli che oppone i due amanti non ci sono regole precise che stabiliscano come ci si debba comportare. Ci si può sempre avvalere di un nuovo trucco o di una nuova menzogna in grado di depistare l'inseguitore della verità fornendogli delle indicazioni fuorvianti. Non esistono traguardi se non provvisori, non ci sono verità ma solo interpretazioni. Il bugiardo ha a sua disposizione mille modi

³²⁵ M. PROUST, Garzanti, *op. cit.*, p.100.

³²⁶ G. DELEUZE, *op. cit.*, p.103.

³²⁷ M. LAVAGETTO, *op. cit.*, p.275.

diversi per mentire, infinite combinazioni che gli permettono di presentare i fatti da molteplici angolature. Man mano che le menzogne si accumulano una sull'altra diventa sempre più difficile penetrare nel cuore della verità. L'interprete finisce per perdersi in una foresta di segni, procedendo a tentoni nel buio che lo avvolge:

“[...] i segni restano a volte enigmatici e inattaccabili e il fatto che le scoperte più significative siano quasi sempre dovute al caso o a un clamoroso passo falso, commesso da chi mente, rivela la precarietà di una scienza costretta a misurarsi con testi labili, transitori, che un soffio di vento può scompaginare o deformare o rendere irrecuperabili. [...] Così, il mondo degli astri, dice Proust, è meno difficile da conoscere degli uomini e delle loro azioni, che sono circondate da favole protettive, da gusci che impediscono di vedere oltre le superfici, e salvaguardate dall'assenza di leggi che consentano previsioni e deduzioni attendibili. I bugiardi sono i più impuniti tra i peccatori: è facile identificarli, ma difficilissimo raccogliere le prove per costringerli a confessare la verità. Hanno sempre, a disposizione, un'altra menzogna, un'inesauribile riserva di risorse smaglianti ed economiche.”³²⁸

³²⁸ M. LAVAGETTO, *op. cit.*, pp.308-309.

4.1 La gelosia di Swann: una schiavitù desiderata.

Con Proust la gelosia assume una fisionomia così ben definita che si sarebbe quasi tentati di darle un volto e di considerarla alla stregua di un vero e proprio personaggio. C'è Swann, c'è Odette, c'è Forcheville e ci sono i Verdurin ma prima di tutto c'è questo "agent de dissémination du mal sacré"³²⁹ che possiede una propria autonomia e che si nutre avidamente di sospetti, richiamando alla mente l'immagine di una bestia feroce. Arrivati ad un certo punto del romanzo, Swann descrive la propria gelosia come se essa fosse diventata un essere indipendente dalla sua volontà, una piovra che con i suoi tentacoli pretende di inglobare ogni cosa dentro di sé. La metafora che porta ad identificare la gelosia con un animale vorace non può che riportarci al celebre passo dell'*Otello* nel quale la gelosia è definita come "the green-eyed monster, which doth mock the meat it feeds on."³³⁰ Il paradigma dell'insaziabilità della gelosia costituisce forse l'unico punto di contatto tra le due opere, nelle quali il trattamento di questo sentimento così contraddittorio che si accompagna all'amore prende direzioni completamente diverse. Per l'eroe shakespeariano, la discesa nell'inferno della gelosia conduce inevitabilmente alla catastrofe finale e all'assassinio di Desdemona. È Iago a insinuare nella mente del Moro il seme del sospetto e a profilare dinanzi a lui l'immagine del tradimento. In un certo senso, Otello si lascia trascinare passivamente da una forza più grande di lui tanto che potremmo definire il suo sentimento in termini di *gelosia subita*. Nella gelosia di Otello non c'è nulla di positivo: essa è tutta orientata verso la morte, è un ostacolo insuperabile che ha come unico

³²⁹ M. PROUST, Gallimard, *op. cit.*, p.332.

³³⁰ W. SHAKESPEARE, *Otello*, *op. cit.*, p.125.

effetto quello di degradare l'immagine della persona amata. Niente di più lontano dall'universo proustiano, nel quale la gelosia è una componente ineliminabile e necessaria dell'amore. Per Swann non può esserci amore senza gelosia; il desiderio più intenso coincide sempre con quello che rischia di essere frustrato. Ad una *gelosia* che avevamo definito *subita* nel caso di *Otello*, fa riscontro una *gelosia attivamente ricercata* come elemento volto a garantire il perdurare della passione. In mancanza di uno Iago che si preoccupi di insinuare il sospetto sulla fedeltà della persona amata, Swann diventa "son propre Iago", nella misura in cui, per prevenire il rischio di un affievolimento del suo sentimento, ricorre alla gelosia come antidoto contro tutto ciò che appare stabile, scontato e al riparo da ogni dubbio. Swann dimostra una notevole lucidità nel considerare la propria gelosia: nonostante egli soffra nel constatare che la donna amata non gli appartiene interamente, capisce perfettamente che "le trouble mystérieux"³³¹ in cui si trova altro non è che il sostentamento di quella stessa passione che sente di provare:

"Considérant son mal avec autant de sagacité que s'il se l'était inoculé pour en faire l'étude, il se disait que quand il serait guéri ce que pourrait faire Odette lui serait indifférent. Mais du sein de son état morbide, à vrai dire il redoutait à l'égal de la mort une telle guérison, qui eût été en effet la mort de tout ce qu'il était actuellement."³³²

Swann si riferisce alla propria gelosia in termini di malattia, di "état morbide", ma ciò che più colpisce è che si tratta di una malattia dalla quale l'ammalato non desidera guarire. Ad una lettura superficiale, tutta la serie di

³³¹ M. PROUST, Gallimard, *op. cit.*, p.417.

³³² "Considerando il proprio male con tanta sagacia come se se lo fosse inoculato a scopo di studio Swann si diceva che, una volta guarito, quel che potesse fare Odette gli sarebbe risultato del tutto indifferente. Ma, dal seno del suo stato morboso, temeva in realtà al pari della morte una simile guarigione, che avrebbe avuto come effetto appunto la morte di tutto quel che lui era attualmente." M. PROUST, Gallimard, *op. cit.*, p.417; trad. it., Garzanti, *op. cit.*, p.124.

contraddizioni che caratterizzano la relazione di Swann con Odette potrebbero sembrare inspiegabili e prive di logica. Perché un innamorato dovrebbe desiderare che la sua amata sia infedele, sfuggente e misteriosa? Per quale motivo dovrebbe sentire il bisogno di detestare la propria donna per arrivare ad amarla ancora di più? Questi interrogativi si possono chiarire solo attraverso una rilettura del romanzo secondo l'ottica girardiana. Il sentimento di Swann per Odette risponde perfettamente alla logica del desiderio triangolare descritto da Girard. Sappiamo già che il triangolo del desiderio presuppone solitamente una triplice presenza data dal soggetto, il mediatore e l'oggetto del desiderio. Ora, rispetto alle altre due opere esaminate in precedenza, *Un amore di Swann* costituisce un salto in avanti nella rappresentazione delle emozioni triangolari quali l'odio, la gelosia e l'invidia. L'universo della mediazione si complica ulteriormente perché la figura del mediatore diventa sempre più disincarnata, fino ad assumere mille volti differenti. Non abbiamo più una situazione come quella descritta in *Senilità* in cui era abbastanza semplice individuare un triangolo ai cui vertici stavano Emilio, Stefano e Angiolina (senza dimenticare l'importanza del personaggio di Amalia all'interno del gioco di doppia mediazione tra Emilio e lo scultore). Come spiega Gilles Deleuze, il mondo descritto da Proust è un mondo in cui domina il frammento, essendo la *Recherche* un'opera che:

“[...] concerne, trascina con sé frammenti che non è più possibile ricollegare, pezzi che non entrano più nello stesso puzzle, che non appartengono a una totalità preliminare, che non derivano più da un'unità anche se perduta. [...]”

L'ordine del cosmo si è sfondato, sgretolato in catene associative e punti di vista che non comunicano.”³³³

Questo frammentamento delle parti della *Recherche* si ripercuote anche a livello della mediazione. Nella relazione di Swann con Odette non esiste più il tradizionale Mediatore ma ci sono i mediatori e nel caso essi venissero a mancare è la donna stessa che, con la sua inafferrabilità, si sdoppia, facendosi mediatrice del desiderio dell'amante:

“La presenza di un rivale non è necessaria, nel desiderio sessuale, perché si possa definire triangolare il desiderio. L'essere amato si sdoppia in oggetto e soggetto sotto lo sguardo dell'amante. [...] Lo sdoppiamento fa apparire un triangolo ai cui tre vertici sono l'amante, l'amata e il corpo di questa.”³³⁴

Se da un lato la figura del mediatore subisce una sorta di smaterializzazione fino al punto di non possedere più un'identità ben precisa, dall'altro è l'oggetto del desiderio a farsi carico della funzione che una volta competeva al mediatore. Girard non si stanca mai di ribadire l'importanza del rivale nella genesi del desiderio: esso infatti, desiderando o fingendo di desiderare l'oggetto, fa nascere nell'altro un secondo desiderio perfettamente identico al suo. Si creano perciò due desideri concorrenti. All'interno di questo meccanismo “il mediatore non può fare la parte di modello senza contemporaneamente fare, o sembrar fare, la parte di ostacolo”³³⁵ Nel caso specifico di Swann, le cose vanno un po' diversamente nella misura in cui, alla tipica figura del terzo che veniva ad ispirare il desiderio per poi fraporsi alla sua realizzazione, si sostituisce la figura della donna. La donna amata arriva quindi ad assumere la duplice funzione di oggetto del desiderio e di

³³³ G. DELEUZE, *op. cit.*, p.104.

³³⁴ R. GIRARD, *op. cit.*, p.92.

³³⁵ *Ibidem*, p.11.

mediatore/ostacolo: è lei a suscitare il desiderio dell'amante negandosi, rifiutandosi di svelare il proprio mondo interiore e fingendo una fredda indifferenza. Sentendosi rifiutato o messo da parte, l'innamorato, lungi dal desistere, sente sempre più forte il bisogno di possedere interamente l'essere di colei che lo respinge. Per una logica spietata, più le sofferenze dell'amante si accrescono nel vedersi rifiutato, più aumenta la consapevolezza della donna: "La 'disperazione' dell'amante e la civetteria dell'amata s'intensificano di pari passo poiché i due sentimenti sono copiati uno sull'altro."³³⁶ Si tratta di un circolo vizioso che può funzionare solo se la struttura mantiene un equilibrio tale da non provocare cedimenti né da una parte né dall'altra. Infatti, se la donna amata si abbandonasse interamente all'amante senza mantenere quell'aura di mistero che la avvolge e se non fingesse di preferire altri a lui, cesserebbe di esercitare quel fascino della persona assente e irraggiungibile che la rende così speciale. Dall'altro lato, il forte sentimento di autostima della donna si basa solo ed esclusivamente sulla preferenza che le accordano altri uomini. Sentendosi prediletta e venerata dall'amante, essa non gli risparmia nessuna sofferenza, avendo intuito che il modo migliore per soggiogarlo consiste nell'opporgli una perenne indifferenza. Il rapporto d'amore di Swann e Odette si basa proprio su questa dialettica servo-padrone che costituisce un tipo particolare di doppia mediazione:

"La doppia mediazione trasforma i rapporti amorosi in una lotta che si svolge secondo regole immutabili. La vittoria arride a quello dei due amanti che meglio recita la propria menzogna. Rivelare il proprio desiderio è uno sbaglio tanto meno scusabile in quanto non si sarà più tentati di ripeterlo non appena la controparte l'abbia a sua volta commesso. [...] Nella doppia mediazione

³³⁶ *Ibidem*, p.93.

ciascuno si gioca la propria libertà contro quella altrui. La lotta ha termine non appena l'uno dei combattenti confessa il proprio desiderio e umilia il proprio orgoglio. Ogni inversione dell'imitazione è ormai impossibile poiché il desiderio dichiarato dello *schiaivo* distrugge quello del *padrone* e garantisce la sua indifferenza reale. Tale indifferenza, per contro, esaspera lo schiavo e ne raddoppia il desiderio. I due sentimenti sono identici perché copiati l'uno sull'altro; non possono perciò che rafforzarsi alla vista dell'altro. Esercitano la loro forza nella medesima direzione e assicurano la stabilità della struttura.”³³⁷

Alla luce delle osservazioni di Girard, ripercorrerò la storia d'amore di Swann e Odette cercando di analizzare i meccanismi che fanno scattare il desiderio e quelli che ne decretano la fine, a partire dalla nascita del sentimento fino al suo graduale affievolirsi.

In un articolo intitolato “*Un amour de Swann ou l'écriture de la pieuvre*”, Karen Haddad-Wotling riassume la relazione di Swann con Odette distinguendo quattro fasi principali che segnano lo sviluppo del rapporto tra i due amanti:

“[...] pour la commodité de l'analyse on peut distinguer quatre phases, chacune d'elles commençant par une grande scène, suivie d'un passage sur le mode itératif, avec quelques autres scènes venant confirmer l'évolution intervenue, et préparant déjà, selon une méthode proustienne caractéristique, une transition vers la suite. Si cette construction entremêle constamment les thèmes mondain, amoureux et artistique, elle est cependant entièrement structurée par la jalousie, dès les premières pages, et selon la métaphore omniprésente de la maladie, elle montre les progrès insensibles de la jalousie, ses rechutes et ses avancées.”³³⁸

³³⁷ *Ibidem*, p.96.

³³⁸ K. HADDAD-WOTLING, “*Un Amour de Swann ou l'écriture de la pieuvre*” in P. BRUNEL *L'écriture romanesque de la jalousie: Tolstoï “La sonate à Kreutzer”; Svevo, “Senilità”; Proust “Un amour de Swann”*, Didier, Paris 1996, p.114.

L'inizio del romanzo costituisce una sorta di preambolo volto a introdurre i personaggi principali: Swann, Odette e il circolo Verdurin. Ponendo l'accento sulla passione che i Verdurin nutrono nei confronti dei loro 'fedeli', Proust introduce in modo obliquo il tema della gelosia, una gelosia che si avvicina molto a quella amorosa, dal momento che la signora Verdurin non può accettare che uno dei suoi 'fedeli' abbia un'amante se non a patto che anch'esso entri a far parte del suo clan. Il primo incontro di Swann con Odette, una sera a teatro, non lascia certo presupporre l'inizio di una grande storia d'amore:

"[...] elle était apparue à Swann non pas certes sans beauté, mais d'un genre de beauté qui lui était indifférent, qui ne lui inspirait aucun désir, lui causait même une sorte de répulsion physique, de ces femmes comme tout le monde a les siennes, différentes pour chacun, et qui sont l'opposé du type que nos sens réclament. Pour lui plaire elle avait un profil trop accusé, la peau trop fragile, les pommettes trop saillantes, les traits trop tirés. Ses yeux étaient beaux mais si grands qu'ils fléchissaient sous leur propre masse, fatiguaient le reste de son visage et lui donnaient toujours l'air d'avoir mauvaise mine ou d'être de mauvaise humeur."³³⁹

La prima fase, denominata da Haddad-Wotling della *cristallizzazione*, si apre con la prima cena di Swann dai Verdurin, durante la quale il protagonista ha modo di riascoltare la "petite phrase" della sonata di Vinteuil in compagnia di Odette, che diverrà in seguito il loro inno d'amore. Seguono due visite di Swann a casa della donna, la seconda delle quali è incentrata sul momento in

³³⁹ "Swann la giudicò non certo sfornita di bellezza, ma dotata di un genere di bellezza che a lui non faceva né caldo né freddo, che non gli suggeriva alcun desiderio, che anzi gli causava una specie di repulsione fisica, una di quelle donne, tutti ne hanno e per ognuno son diverse, che son l'opposto dell'ideale invocato dai sensi. Per piacergli, aveva il profilo troppo segnato, la pelle troppo delicata, gli zigomi troppo sporgenti, i lineamenti troppo tirati. Gli occhi, li aveva belli, ma così grandi che sconvolgevano con il loro peso, affaticavano il resto della faccia e le conferivano una perpetua aria di cattiva salute o di cattivo umore." M, PROUST, Gallimard, *op. cit.*, pp.288-289; trad. it., Garzanti, *op. cit.*, p.11.

cui il protagonista trova in Odette una somiglianza con la Sefora di Botticelli. Paragonando la donna ad un'opera d'arte, Swann riesce a superare il disappunto per i limiti fisici di quest'ultima e a trasformare un viso dalla carnagione sciupata in una rete di segni astratti, in "un'écheveau de lignes subtiles et belles".³⁴⁰ Nonostante in questa prima fase Swann non nomini mai la parola gelosia, alcuni atteggiamenti possessivi nei confronti di Odette sono la spia di un sentimento che comincia ad insinuarsi poco a poco nel cuore dell'uomo innamorato. La certezza di poter riaccompagnare Odette a casa tutte le sere lo fa sentire tranquillo, dal momento che "grâce à cela, il avait l'impression que personne ne la voyait, ne se mettait entre eux, ne l'empêchait d'être encore avec lui, après qu'il l'avait quittée."³⁴¹

La fase successiva è quella dell'*amore*. Essa comprende un lasso di tempo che si estende dalla sera in cui Swann non trova Odette a casa dei Verdurin, fino alla cena in cui Forcheville fa la sua comparsa all'interno del 'petit noyau'. Il momento che segna l'inizio della storia d'amore coincide con la sera in cui Swann, attardatosi in compagnia di una sartina, non trova Odette ad aspettarlo dai Verdurin. Solo allora egli prende coscienza di quanto fossero importanti quelle ore passate accanto a lei:

"En voyant qu'elle n'était plus dans le salon, Swann ressentit une *souffrance au cœur* ; il tremblait d'être privé d'un plaisir qu'il mesurait pour la première fois, ayant eu jusque-là cette certitude de le trouver quand il le voulait qui pour

³⁴⁰ "una matassa di linee belle e sottili." M. PROUST, Gallimard, *op. cit.*, p.323; trad.it., Garzanti, *op. cit.*, p.42.

³⁴¹ "avendo grazie a esso l'impressione che nessuno la vedesse più, nessuno si frapponesse più tra loro, nessuno gli potesse più impedire di tenerla dentro di sé, dopo che l'aveva lasciata." *Ibidem*, p.318; trad.it., Garzanti, *op. cit.*, p.37.

tous les plaisirs nous diminue ou même nous empêche d'apercevoir aucunement leur grandeur.”³⁴²

Poco più sotto Swann fornisce una descrizione ancor più dettagliata del suo stato d'animo, senza utilizzare ancora la parola gelosia:

“Swann tout d'un coup aperçut en lui l'étrangeté des pensées qu'il roulait depuis le moment où on lui avait dit chez les Verdurin qu'Odette était déjà partie, la nouveauté de la *douleur au cœur* dont il souffrait, mais qu'il constata seulement comme s'il venait de s'éveiller [...] Il fut bien obligé de constater que dans cette même voiture qui l'emmenait chez Prévost, il n'était plus le même, il qu'il n'était plus seul, *qu'un être nouveau était là avec lui*, adhérent, amalgamé à lui, duquel il ne pourrait peut-être pas se débarrasser, avec qui il allait être obligé d'user de ménagements comme avec *un maître* ou avec *une maladie*. Et pourtant depuis un moment qu'il sentait qu'une nouvelle personne s'était ainsi ajoutée à lui, sa vie lui paraissait plus intéressante.”³⁴³

Pierre Brunel nota come la scrittura della gelosia sia una scrittura dell'equivalenza; ciò significa che essa attinge ad un repertorio dove si possono trovare diverse espressioni atte ad illustrare il medesimo concetto, ma conferendogli delle sfumature che la sola parola gelosia non riuscirebbe a trasmettere. Come nei dizionari si ricorre al 'genre prochain' per meglio definire il termine che si vuole analizzare, anche la scrittura della gelosia fa riferimento ad espressioni equivalenti per dare conto della propria complessità. Spesso in Proust l'odio e l'invidia sono semplici sostituti che

³⁴² “Nel constatare che non era più lì in salotto, Swann provò una stretta al cuore; tremava al pensiero di venir privato di un piacere di cui valutava l'intensità per la prima volta, avendo avuto sino ad allora quella certezza di poterlo godere appena lo volesse che diminuisce o addirittura impedisce di scorgere minimamente la grandezza di ogni piacere.” M. PROUST, Gallimard, *op. cit.*, p.327, trad. it., Garzanti, *op. cit.*, p.45, corsivi miei.

³⁴³ “[...] d'improvviso Swann percepì in sé la bizzarria dei pensieri rimuginati da quando, là dai Verdurin, gli avevano detto che Odette se n'era già andata, la novità di quello strazio del cuore, che constatò come se si fosse svegliato allora.[...] Fu costretto a rendersi conto che in quella medesima carrozza che lo stava portando da Prévost lui non era più lo stesso, lui non era più solo: un essere nuovo si trovava insieme con lui, un essere di cui forse non sarebbe più riuscito a liberarsi, cui doveva usare riguardi come a un padrone o a una malattia. E tuttavia, dal momento nel quale aveva sentito che una nuova persona si era così aggiunta a lui, la vita gli appariva più interessante.” *Ibidem*, Gallimard, p.329; trad. it., Garzanti, *op. cit.*, p.47, corsivi miei.

fanno le veci della gelosia, maschere sotto alle quali è possibile riconoscere la sua presenza. Ciò permetterà di comprendere meglio il passo sopraccitato, nel quale Swann, nel fare riferimento al suo stato d'animo, ricorre a tutta una serie di espressioni che potremmo considerare 'equivalenti': egli infatti definisce il proprio turbamento prima come "une souffrance au coeur" o "une douleur au coeur"; poi il suo malessere s'intensifica a tal punto da assumere delle sembianze quasi umane, "un être nouveau était là avec lui", fino ad identificarsi con la malattia.

In questo modo, l'entrata in scena della parola gelosia viene ritardata e fatta slittare in avanti senza rinunciare a ritrarre i suoi effetti in una moltitudine di *nuances* differenti:

"Le romancier de la jalousie est celui qui sait faire un bon usage du mot *jalousie* quand il l'inscrit dans son texte. Mais il est aussi celui qui sait explorer les diverses possibilités sémantiques de ce terme, sans s'interdire d'user, à bon escient, de toutes les possibilités de substitution."³⁴⁴

È proprio in un momento di massima agitazione come quello sopra descritto che Swann sente svegliarsi in lui il sentimento d'amore per Odette, che, quasi sempre, è accompagnato dal bisogno di possedere interamente l'essere della persona amata.

"De tous les modes de production de l'amour, de tous les agents de dissémination du mal sacré, il est bien l'un de plus efficaces, ce grand souffle d'agitation qui parfois passe sur nous. Alors l'être avec qui nous nous plaisons à ce moment là, le sort en est jeté, c'est lui que nous aimerons. [...] Ce qu'il fallait, c'est que notre goût pour lui devînt exclusif. Et cette condition là est réalisée quand – à ce moment où il nous fait défaut – à la recherche des plaisirs que son agrément nous donnait, s'est brusquement substitué en nous

³⁴⁴ P. BRUNEL, *op. cit.*, p.42.

un besoin anxieux, qui a pour objet cet être même, un besoin absurde, que les lois de ce monde rendent impossible à satisfaire et difficile à guérir – le besoin insensé et douloureux de le posséder”³⁴⁵

Ma la brama di possesso è destinata a rimanere sempre frustrata, dal momento che il geloso non si accontenta mai di possedere il solo corpo della donna ma vorrebbe penetrare nei suoi segreti, vorrebbe diventare padrone di tutto ciò che nell’altro non può che restare irriducibilmente sconosciuto.

Il primo periodo della relazione di Swann e Odette mostra chiaramente la volontà dell’uomo di entrare a far parte del mondo della sua amata. L’unico mezzo per riuscire in questo intento consiste nel decifrare i segni che essa emette, annullando i propri gusti e le proprie inclinazioni per meglio calarsi nella vita e negli ambienti frequentati dell’altro.

“[...] depuis qu’il aimait Odette, sympathiser avec elle, tâcher de n’avoir qu’une âme à eux deux lui était si doux, qu’il cherchait à se plaire aux choses qu’elle aimait, et il trouvait un plaisir d’autant plus profond non seulement à imiter ses habitudes, mais à adopter ses opinions, que, comme elles n’avaient aucune racine dans sa propre intelligence, elles lui rappelaient seulement son amour, à cause duquel il les avait préférées.”³⁴⁶

Come spiega Gilles Deleuze, la donna implica, avvolge in sé un mondo sconosciuto che l’amante si sforza costantemente di spiegare. L’immagine più

³⁴⁵ “Di tutte le forme di genesi dell’amore, di tutti gli agenti di contagio del sacro male, uno dei più efficaci è senz’altro quel gran soffio di agitazione che a volte passa su noi. Allora l’essere di cui gradiamo la compagnia in quel momento, ecco conosce la sua sorte, sarà l’oggetto di tutto il nostro amore.[...] Occorreva solo che il nostro gusto per lui diventasse esclusivo. E questa condizione si realizza quando – al momento in cui ci manca – alla ricerca dei piaceri che la sua grazia ci donava si sostituisce bruscamente in noi un’ansiosa necessità che ha per tema quell’essere in sé e per sé, un’assurda necessità, che le leggi di questo mondo rendono impossibile soddisfare e difficile guarire – l’insensata e dolorosa necessità del possesso.” M. PROUST, Gallimard, *op. cit.*, p.332; trad. it., Garzanti, *op. cit.*, pp.49-50.

³⁴⁶ “[...] da quando s’era innamorato di Odette, essere in armonia con lei, tendere ad avere una sola anima in due gli ardeva talmente che cercava di farsi piacere le cose da lei amate, e provava un piacere tanto più profondo non solo nell’imitazione delle abitudini di lei, ma anche nell’adozione dei pareri di lei, che, non avendo radice alcuna nella sua intelligenza, gli ricordavano soltanto quel suo amore a causa del quale li aveva preferiti.” *Ibidem*, Gallimard, p.351; trad. it., Garzanti, *op. cit.*, p.66.

adatta ad illustrare questo rapporto tra contenente e contenuto è quello della scatola semi-aperta, che, lasciando intravedere il proprio contenuto, spinge l'amante ad intraprendere un'operazione di svuotamento:

"L'essere amato è come la qualità sensibile, ha valore per ciò che avvolge. I suoi occhi sarebbero solo pietre, e il suo corpo un pezzo di carne, se non esprimessero un mondo o mondi possibili, paesaggi e luoghi, modi di vita che è necessario spiegare, cioè dispiegare, svolgere come i pezzetti di carta giapponese [...] L'amore e la gelosia sono intimamente caratterizzati da questa attività esplicativa."³⁴⁷

Quanto enunciato da Deleuze è valido per tutte le opere prese in esame nel corso di questa ricerca. Molto probabilmente Desdemona non avrebbe lo stesso valore per Otello se essa non racchiudesse in sé l'essenza della civiltà veneziana, Angiolina perderebbe tutto il suo fascino agli occhi di Emilio se non esprimesse un modo di vita antitetico al suo, Odette non sarebbe così speciale per Swann se smettesse di raccontare bugie e se non fosse la persona assente e misteriosa che mostra di essere. In tutti e tre i casi, l'attività esplicativa dell'amante è sempre rivolta verso ciò che lo esclude, verso quei mondi che si sono formati prima che lui vi accedesse e di cui egli cerca affannosamente di appropriarsi.

Ma veniamo adesso alla cena con Forcheville. Si tratta di un momento importante nello sviluppo dell'amore-gelosia di Swann nei confronti di Odette poiché, per la prima volta, il protagonista si sente messo da parte proprio nel luogo che aveva visto nascere la loro storia d'amore: il circolo Verdurin. Ecco come viene descritto il conte di Forcheville alla sua prima entrata in scena:

³⁴⁷ G. DELEUZE, *op. cit.*, pp.110-111.

“Sans doute Forcheville était grossièrement snob, alors que Swann ne l’était pas ; sans doute il était bien loin de placer, comme lui, le milieu des Verdurin au-dessus de tous les autres. [...] Quant au tirades prétentieuses et vulgaires que le peintre lançait à certains jours, aux plaisanteries de commis voyageur que risquait Cottard et auxquelles Swann, qui les aimait l’un et l’autre, trouvait facilement des excuses mais n’avait pas le courage et l’hypocrisie d’applaudir, Forcheville était au contraire d’un niveau intellectuel qui lui permettait d’être abasourdi, émerveillé par les unes, sans d’ailleurs le comprendre, et de se délecter aux autres. Et justement le premier dîner chez les Verdurin auquel assista Forcheville mit en lumière toutes ces différences, fit ressortir ses qualités et précipita la disgrâce de Swann.”³⁴⁸

Il fatto che Forcheville venga trattato come ospite d’onore per tutta la durata della cena contribuisce a spazientire Swann, infastidito delle crescenti attenzioni rivolte al nuovo invitato che, con la sua volgarità, sembra conquistare proprio tutti, compresa la stessa Odette. Come nota Camille Dumoulié: “Forcheville est l’homme de la situation. Sa bassesse et sa vulgarité sont des preuves supplémentaires de sa virilité. Odette, en experte, ne s’y trompe pas. Swann non plus, d’ailleurs, qui ne témoigne devant lui que faiblesse et passivité.”³⁴⁹ La crescente virilizzazione del rivale da parte del soggetto che desidera è una costante che percorre tutte e tre le opere prese in esame in questa ricerca. Così fa Iago nell’immaginare Otello quale un campione di virilità, Emilio nell’invidiare il dongiovannismo di Balli e, come abbiamo appena visto, Swann mettendosi in una posizione di inferiorità di fronte a Forcheville. Che il

³⁴⁸ “Senza alcun dubbio, Forcheville era grossolanamente snob, mentre Swann non lo era affatto; senza alcun dubbio Forcheville non si sognava neppure lontanamente di porre come Swann l’ambiente dei Verdurin sopra ogni altro.[...] Quanto alle pretensiose e volgari tirate che certi giorni lanciava il pittore, alle spiritosaggini da commesso viaggiatore che azzardava Cottard, ai quali Swann, che voleva bene a entrambi, inventava facilmente qualche scusa, ma non aveva il coraggio né l’ipocrisia di rivolgere applausi, Forcheville era al contrario di un livello intellettuale che gli permetteva di essere stordito e strabiliato dalle prime, senza d’altra parte capirle, e di divertirsi alle seconde. E proprio la prima volta che Forcheville sedette a tavola a casa Verdurin, tutte queste differenze vennero alla luce, le qualità di Forcheville si misero in evidenza, mentre precipitava la stella di Swann.” M. PROUST, Gallimard, *op. cit.*, pp.356-357; trad. it., Garzanti, *op. cit.*, pp.70-71.

³⁴⁹ C. DUMOULIÉ, “Les cinq paradoxes de la jalousie” in P. BRUNEL, *op. cit.*, p.94.

rivale sia realmente l'uomo virile che il soggetto reputa tale o meno non ha importanza, dal momento che l'ammirazione che gli tributano gli altri è già una prova sufficiente a sancire la sua superiorità. Sebbene Swann conoscesse già Forcheville prima della serata a casa Verdurin, è solo in seguito a quella cena che si rende conto del suo piacevole aspetto estetico, valutandolo per la prima volta in un'altra luce:

“Et lui, s’apercevant pour la première fois que Forcheville qu’il connaissait depuis longtemps pouvait plaire à une femme et était assez un bel homme, avait répondu: ‘Immonde!’ Certes, *il n’avait pas l’idée d’être jaloux* d’Odette, mais il ne se sentait pas aussi heureux que d’habitude [...]”³⁵⁰

Abbiamo qui la prima occorrenza della parola gelosia, utilizzata da Swann per definire il proprio stato d'animo. È interessante notare come egli arrivi ad ammettere questo sentimento solo per via negativa, vale a dire negando ciò che in realtà vorrebbe affermare. Si tratta di un tipico esempio del procedimento litotico, ampiamente sfruttato da Iago nella scena della tentazione, che torna qui con lo scopo di mascherare una verità scomoda e di esorcizzare la paura di quel mostro che si chiama gelosia. Ma a ben guardare, Swann mente a se stesso quando dichiara di volersi preservare dagli “assalti della gelosia”; egli sa perfettamente quanto le fondamenta del suo amore poggino su una contraddizione di fondo, che consiste proprio nel godimento che si prova nel vedere la donna amata desiderata da altri uomini:

“Certes Swann avait souvent pensé qu’Odette n’était à aucun degré une femme remarquable, et la suprématie qu’il exerçait sur un être qui lui était si inférieur n’avait rien qui dût lui paraître si flatteur à voir proclamer à la face des

³⁵⁰ “E lui, accorgendosi per la prima volta che Forcheville che conosceva da tanto di quel tempo poteva piacere a una donna e anzi era piuttosto un bell'uomo, aveva replicato 'Immondo!' Certo, non pensava minimamente a esser geloso di Odette, ma non si sentiva contento come al solito [...] M. PROUST, Gallimard, *op. cit.*, p.360; trad. it., Garzanti, *op. cit.*, p.74, corsivo mio.

‘fidèles’, mais depuis qu’il s’était aperçu qu’à beaucoup d’hommes Odette semblait une femme ravissante et désirable, le charme qu’avait pour eux son corps avait éveillé en lui un besoin douloureux de la maîtriser entièrement dans les moindres parties de son cœur.”³⁵¹

È come se il valore di Odette dipendesse strettamente dalla maggior o minor attrattiva che essa esercita su altri uomini. Insomma, ciò che spinge Swann a desiderare di possedere interamente l’essere amato è la presenza, reale o supposta, del rivale: “Tout se passe comme si le jaloux ne pouvait désirer que d’un désir de transfert et ne jouir que par procuration.”³⁵² Come si può notare, che il rivale sia Forcheville o qualsiasi altro uomo interessato ad Odette è irrilevante, dal momento che, nell’universo proustiano, chiunque può diventare mediatore del desiderio altrui.

Eccoci arrivati alla terza fase della relazione Swann – Odette, ovvero quella della *jealousie* propriamente detta:

“[...] disons une *jealousie* ‘active’ et non latente: cette période se différencie de la précédente au sens où la curiosité de Swann s’éveille [...] La scène qui ouvre cette période est celle du soir où Swann frappe à la fenêtre d’Odette: qu’il se soit trompé ce soir-là n’a pas d’importance, car c’est néanmoins l’apparition du soupçon et du travail de la *jealousie*.”³⁵³

Si tratta di una fase che conta moltissime scene, quasi tutte incentrate sull’aggravarsi della gelosia di Swann. La prima manifestazione di gelosia che potremmo definire ‘positiva’ o ‘attiva’, se messa in relazione a quelle precedenti basate sulla negazione di questo sentimento, si ha la sera in cui

³⁵¹ “Certo, Swann aveva spesso pensato che Odette non fosse una donna notevole ad alcun livello, quindi la rivelazione in faccia ai ‘fedeli della supremazia che poteva esercitare su un essere a lui tanto inferiore non avrebbe dovuto apparirgli tanto lusinghiera, ma, dopo che s’era accorto che per molti uomini Odette era una donna affascinante e desiderabile, l’incanto che possedeva per costoro quel corpo aveva destato in lui uno spasimoso bisogno di dominarla maggiormente sin negli intimi recessi del suo cuore.” *Ibidem*, Gallimard, p. 382; trad. it., Garzanti, *op. cit.*, p.93.

³⁵² C. DUMOULIÉ, *op. cit.*, p.92.

³⁵³ K. HADDAD-WOTLING, *op. cit.*, p.117.

Swann, assalito dal dubbio che Odette sia con qualcun altro, si reca da lei per sorprenderla in fallo. Arrivato davanti casa della donna, si rende conto che la finestra è illuminata, cosa che contribuisce a confermare i suoi sospetti e a consolidare la certezza di essere stato ingannato. La possibilità di un tradimento da parte dell'amata comporta dapprima una viva sofferenza, ma si tratta di un tormento che provoca allo stesso tempo una forma di esaltazione molto simile al godimento. Un simile comportamento si giustifica solo attraverso una piena comprensione del paradosso alla base del desiderio geloso, che può essere sintetizzato nella seguente formula: "le jaloux désire ce qui le frustre."³⁵⁴

"[...] ce qu'il ressentait en ce moment de presque *agréable*, c'était autre chose aussi que l'apaisement d'un doute et d'une douleur: *un plaisir de l'intelligence*. [...] maintenant, c'était une autre faculté de sa studieuse jeunesse que sa jalousie ranimait, la passion de la vérité, elle aussi, interposée entre lui et sa maîtresse, ne recevant sa lumière que d'elle, vérité tout individuelle qui avait pour objet unique, d'un prix infini et presque d'une beauté désintéressée, les actions d'Odette, ses relations, ses projets, son passé."³⁵⁵

Conoscere la vita di Odette nei minimi dettagli diventa per Swann un'occupazione alla quale dedicarsi interamente, una passione che, per la sua intensità, potrebbe essere paragonata a quella dello storico per i documenti antichi. È bastato un dubbio a scatenare la ricerca spasmodica della verità e a trasformare Swann in un investigatore scrupoloso, attento a tutto ciò che, direttamente o indirettamente, concerne la donna amata. Gilles Deleuze

³⁵⁴ C. DEMOULIÉ, *op. cit.*, p.91.

³⁵⁵ "[...] quel che sentiva in quel momento di quasi piacevole era un'altra cosa ancora che non l'appagamento di un dubbio e di un dolore: un piacere dell'intelligenza. [...] ora, la gelosia faceva rivivere un'altra facoltà della sua giovinezza studiosa: la passione della verità, ma di una verità anch'essa interponentesi tra lui e l'amante, ricevendo luce solo da costei, verità tutta individuale che aveva per unico oggetto, d'un valore infinito e quasi d'una disinteressata bellezza, gli atti di Odette, le relazioni, i progetti, il passato di Odette." M. PROUST, Gallimard, *op. cit.*, p.384; trad. it., Garzanti, *op. cit.*, p.95.

chiarisce questo punto aiutandoci a capire che cosa spinga l'innamorato a perseguire ostinatamente la ricerca della verità:

“La ricerca del tempo perduto è di fatto una ricerca della verità. [...] non proviamo che i piaceri e le gioie corrispondenti alla scoperta del vero. Il geloso sente una piccola gioia quando ha saputo decifrare una menzogna dell'amato, proprio come un interprete che riesca a tradurre un testo complicato, anche se, personalmente, la traduzione gli porta una notizia spiacevole e dolorosa. [...] Cerchiamo la verità quando siamo indotti a farlo in funzione di una situazione concreta, quando subiamo una specie di violenza che ci spinge a questa ricerca. Chi cerca la verità? Il geloso, sotto la pressione delle menzogne dell'amato. È sempre la violenza di un segno, che ci costringe a cercare, togliendoci la pace.”³⁵⁶

Swann crede di avere Odette in pugno per il fatto di avere scoperto il suo tradimento e gioisce nel saperla “prisonnière sans le savoir dans cette chambre où, quand il le voudrait, il entrerait la surprendre et la capturer”.³⁵⁷ Rifiutandosi di “fare catleya” con il pretesto di una simulata indisposizione, Odette ha emesso un segno, sotto il quale l'innamorato ha percepito la presenza di una menzogna. È stata poi la violenza di quel segno a trascinarlo sotto casa della donna e a spingerlo a cercare la verità.

L'attimo dopo Swann si accorge che si è trattato di uno sbaglio: la finestra illuminata apparteneva ad una casa vicina e non a quella di Odette. Ma ormai è troppo tardi per tornare indietro. Una volta liberato, il fantasma della gelosia non può più essere cacciato indietro ma è destinato ad infestare ogni angolo dell'esistenza di Swann. Accortosi dell'errore, l'uomo non può che

³⁵⁶ G. DELEUZE, *op. cit.*, p.16.

³⁵⁷ “prigioniera senza saperlo in quella camera, nella quale, appena lo avesse voluto, lui avrebbe potuto fare irruzione, a sorprenderla o a catturarla.” M. PROUST, Gallimard, *op. cit.*, p.384; trad.it., Garzanti, *op. cit.*, p. 95.

sentirsi sollevato per non aver bussato alla porta dell'amata, cosa che avrebbe dato ad Odette la dimostrazione di un interesse più grande del dovuto.

"Il s'éloigna en s'excusant et rentra chez lui, heureux que la satisfaction de sa curiosité eût laissé leur amour intact et qu'après avoir simulé depuis si longtemps vis-à-vis d'Odette une sorte d'indifférence, il ne lui eût pas donné, par sa jalousie, cette preuve qu'il l'aimait trop, qui, entre deux amants, dispense, à tout jamais, d'aimer assez, celui qui la reçoit."³⁵⁸

Nelle parole di Swann sembra risuonare il monito girardiano secondo il quale "il desiderio dichiarato dello *schiaivo* distrugge quello del *padrone* e garantisce la sua indifferenza reale."³⁵⁹

Un altro episodio significativo per l'acuirsi della gelosia di Swann, si verifica una sera in cui il protagonista, desideroso di vedere Odette, si reca da lei per una visita inaspettata ma non riceve alcuna accoglienza poiché la donna non si decide ad aprirgli. I rumori sentiti da Swann all'interno della casa lasciano presupporre la presenza di un'altra persona. A confermare il suo dubbio è la stessa Odette che, chiamata a giustificarsi per un simile accaduto, è costretta ad arrampicarsi sugli specchi, mostrandosi impacciata e imbarazzata. Il malinteso si chiarisce solo più avanti: commettendo l'imprudenza di consegnare a Swann delle lettere da impostare, Odette si consegna nelle mani del geloso che, da bravo investigatore, non può esimersi dal compito di cercare e raccogliere prove utili al suo caso. La presenza di una lettera indirizzata a Forcheville è sufficiente a risvegliare la curiosità del

³⁵⁸ "Si allontanò tra mille scuse e tornò a casa, felice che l'appagamento della sua curiosità avesse lasciato intatto il loro amore, felice che, dopo aver così a lungo simulato in faccia a Odette una specie di indifferenza, non le avesse dato con la manifestazione della sua gelosia, quella prova di eccesso d'amore che, tra due amanti, dispensa sempre chi la riceve dal debito d'amore." *Ibidem*, Gallimard, pp.386-387; trad. it., Garzanti, *op. cit.*, p.97.

³⁵⁹ R. GIRARD, *op. cit.*, p.96.

protagonista, che si getta avidamente nella decifrazione di quei caratteri. La scoperta è illuminante: il motivo della mancata accoglienza di Odette quel pomeriggio sta nel fatto che essa si trovava con Forcheville. A questo punto è interessante notare la reazione di Swann di fronte ad una simile rivelazione: invece di indignarsi per l'inganno subito, egli si perde in ragionamenti contorti che lo portano persino a rigirare la situazione in suo favore, come se, in fin dei conti, il vero ingannato non fosse lui ma Forcheville:

“À vrai dire d'ailleurs, Forcheville était en tout ceci plus trompé que lui puisque Odette lui écrivait pour lui faire croire que le visiteur était son oncle. En somme c'était lui, Swann, l'homme à qui elle attachait de l'importance et pour qui elle avait congédié l'autre.”³⁶⁰

Ciò che sembra maggiormente interessare a Swann in questo momento, non è il fatto che Odette gli abbia mentito ma il suo principale intento è quello di appropriarsi del titolo di 'rivale', attribuendo a Forcheville il ruolo dell'amante beffato. Nonostante si sforzi di salvarsi ai suoi propri occhi, Swann si rende conto che la vita di Odette nasconde delle zone d'ombra in cui è impossibile penetrare. Si sente allora felice per essere riuscito, quasi per caso, a scoprire quella “étroite section lumineuse pratiquée à même l'inconnu.”³⁶¹

È come se improvvisamente, in una buia sala di teatro, un occhio di bue si fosse acceso per puntare la propria luce su un oggetto qualsiasi, rimasto fino ad allora avvolto dalle tenebre. La sala di teatro è la vita di Odette, quell'esistenza misteriosa di cui Swann non ha altra prova se non degli sprazzi di luce, dei segnali provenienti da un mondo a lui sconosciuto. Da

³⁶⁰ “A esser sinceri, Forcheville ne risultava in tutto e per tutto più ingannato di lui, poiché Odette gli scriveva per dargli a intendere che il visitatore era suo zio. Insomma, era lui, Swann, l'uomo cui lei dava importanza e per cui aveva congedato l'altro.” M. PROUST, Gallimard, *op. cit.*, p.396; trad. it., Garzanti, *op. cit.*, p.105.

³⁶¹ “angusta sezione luminosa scavata nell'ignoto.” Ivi.

questa prospettiva, la gelosia è la voglia sempre maggiore di scoprire quel mondo, di rischiare il palcoscenico per distinguere ogni più piccolo particolare:

“Puis sa jalousie s’en réjouissait, comme si cette jalousie eût eu une vitalité indépendante, égoïste, vorace de tout ce qui la nourrirait, fût-ce aux dépens de lui-même. Maintenant elle avait un aliment et Swann allait pouvoir commencer à s’inquiéter chaque jour des visites qu’ Odette avait reçues vers cinq heures, à chercher à apprendre où se trouvait Forcheville à cette heure-là. [...] Il ne fut pas jaloux d’abord de toute la vie d’Odette, mais des seuls moments où une circonstance, peut-être mal interprétée, l’avait amené à supposer qu’Odette avait pu le tromper. Sa jalousie, comme une pieuvre qui jette une première, puis une seconde, puis une troisième amarre, s’attacha solidement à ce moment du cinq heures du soir, puis à un autre, puis à un autre encore.”³⁶²

Arrivati a questo punto, la gelosia di Swann è definitivamente esplosa, è diventata un essere indipendente, che rischia di sfuggire al controllo del soggetto cui appartiene. D’ora in avanti essa si identificherà con la figura della piovra, pronta ad allungare i suoi tentacoli su tutto ciò che riguarda Odette, compreso il suo passato. Il fatto paradossale è che sia proprio questa gelosia a garantire la durata dell’amore di Swann. Infatti, la regola proustiana stabilisce che amore e gelosia sono due sentimenti indissociabili, che non possono fare a meno l’uno dell’altra:

³⁶² “Poi la sua gelosia ne godeva, come se quella gelosia avesse avuto una vitalità indipendente, egoista, vorace di tutto quel che la potesse nutrire, fosse anche a sue spese. Ora l’aveva, il suo alimento, da ora in poi Swann poteva cominciare a inquietarsi ogni giorno per le visite che Odette riceveva verso le cinque, a cercar di sapere dove si trovasse Forcheville a quell’ora. [...] Non fu mai geloso, dapprima, dell’intera esistenza di Odette, ma di quei soli momenti in cui una circostanza, magari male interpretata, l’aveva spinto a supporre che Odette l’avesse potuto ingannare. La sua gelosia, come una piovra che getta un primo, poi un secondo, poi un terzo tentacolo, s’attaccò saldamente a quel momento delle cinque del pomeriggio, poi a un altro, poi a un altro ancora.”, *Ibidem*, Gallimard, pp.396-397; trad. it., Garzanti, *op. cit.*, p.105.

“La jalousie est la vérité de l’amour, et tous les êtres aimés forcément retors, pervers, méchants, médiocres, car telle est, dans la démonstration proustienne, la loi de l’amour et son fonctionnement. L’amour permettant de comprendre, de façon beaucoup plus cruelle que les autres rapports humains, l’impossibilité de connaître l’autre, le secret que constitue fondamentalement l’autre. [...] L’amour, à sa naissance, n’est rien d’autre que jalousie, au sens où il est invité à déchiffrer l’énigme que représente l’être aimé.³⁶³

Ma anche se il geloso si presenta come il più accanito ricercatore della verità, in realtà egli fa di tutto per mancare il suo obiettivo. L’innamorato decifra solo quei segni che egli stesso ha proiettato sull’altro: così facendo, mente a se stesso, e passa il suo tempo a cercare di fondere in un’immagine ideale tutte le imperfezioni e i difetti dell’essere amato. Che Odette sia superficiale, ottusa e venale non ha alcuna importanza, poiché: “dal momento che l’amiamo, un essere mediocre o stupido è più ricco in segni dello spirito più profondo e più intelligente.”³⁶⁴ Fin dal principio della loro relazione, Swann è consapevole del fatto che Odette sia una cocotte, eppure sembra dimenticarlo: non dà alcun credito alle insinuazioni degli amici che cercano di metterlo in guardia sulla vera natura della donna, ma anzi vorrebbe proteggerla dalle calunnie che gli altri le rivolgono. In definitiva, la tendenza dell’innamorato a scrivere il testo dell’altro facendo finta di interpretarlo, è ciò che decreta il fallimento della conoscenza:

“L’échec de la connaissance jalouse provient de ce que l’autre, comme la vérité, importe peu. L’essentiel, pour le jaloux, est de préserver le ‘mystère’ de la femme aimée, d’alimenter les doutes contre toute certitude qui arrêterait son délire. Échouer à connaître l’autre, telle semble son activité plus obstinée. Activité perverse qui se fonde sur un déni du réel, à savoir une reconnaissance

³⁶³ K. HADDAD-WOTLING, *op. cit.*, p.110.

³⁶⁴ G. DELEUZE, *op. cit.*, p.22.

première de la vérité, nécessaire à déclencher la jalousie, et un 'oubli' ou un refoulement de cette vérité."³⁶⁵

L'esclusione di Swann dal circolo Verdurin priva l'innamorato della piacevole certezza di incontrare Odette tutte le sere e contribuisce a causare un allontanamento tra i due. Quello che una volta era stato il luogo privilegiato dei loro ritrovi, si trasforma ora in un ostacolo insormontabile. Con la scusa di un viaggio in compagnia di amici o di un'imperdibile prima teatrale, Odette si assenta sempre più spesso, lasciando Swann solo con il proprio desiderio insoddisfatto. Ma è proprio in questo momento di massima frustrazione che la dialettica servo-padrone sembra funzionare al meglio. La gelosia di Swann raggiunge i livelli di una vera e propria ossessione per gli atti e le occupazioni quotidiane di Odette, fino ad assorbire interamente la sua esistenza. Swann è ormai diventato schiavo di se stesso e della propria gelosia; il suo attaccamento morboso nei confronti della donna non gli vale alcuna manifestazione di riconoscenza da parte di Odette, al contrario garantisce la sua crescente indifferenza. Ma il paradosso dell'amore consiste esattamente in questo: più la donna si mostra scostante, egoista e insensibile, più contribuisce ad incrementare il proprio fascino. Pur sapendo di essere il principale artefice dell'allontanamento di Odette, Swann è felice nel sentirsi rifiutato, dal momento che la sua sofferenza è una prova del sentimento che lo lega alla donna. Sono state le sue attenzioni e la tendenza a porla al di sopra di ogni cosa a distruggere il desiderio dell'altra, rendendola sempre più sicura di sé. Così, ciò che spinge Odette ad arrogarsi il diritto di escludere Swann dai propri viaggi, è la certezza di ritrovarlo ancora lì ad aspettarla:

³⁶⁵ C. DUMOULIÉ, *op. cit.*, p.84.

“Et Swann était heureux malgré tout de sentir que, si seul de tous les mortels il n'avait pas le droit en ce jour d'aller à Pierrefonds, c'était parce qu'il était en effet pour Odette quelqu'un de différent des autres, son amant, et que cette restriction apportée à lui au droit universel de libre circulation, n'était qu'une des formes de cet esclavage, de cet amour qui lui était si cher.”³⁶⁶

E ancora, poco più sotto:

“Et de tels moments où elle oubliait jusqu'à l'existence de Swann étaient plus utiles à Odette, servaient mieux à lui attacher Swann, que toute sa coquetterie. Car ainsi Swann vivait dans cette agitation douloureuse qui avait déjà été assez puissante pour faire éclore son amour le soir où il n'avait pas trouvé Odette chez les Verdurin et l'avait cherchée toute la soirée.”³⁶⁷

Alla luce di quanto detto, si potrebbe commettere l'errore di scambiare l'atteggiamento di Swann con quello che si è soliti riconoscere al masochista. Per comprendere meglio la differenza tra i due termini in questione, bisogna riformulare le premesse che stanno alla base di entrambi i comportamenti. Se il fine ultimo del masochista è la sofferenza, quello del geloso è il godimento assoluto: “le jaloux ne veut pas souffrir, mais bien jouir *absolument* – désir douloureux car, inutile de le dire, impossible: *l'absolu ment*. Et pourtant, il estime y avoir droit. Voilà qui le rend furieux.”³⁶⁸ Ora, noi sappiamo quanto sia frustrante il possesso del corpo della donna amata. A questo proposito, ci basti ricordare la delusione provata da Emilio dopo la sua prima esperienza con Angiolina e il bisogno di correre dal Balli per sentirsi realmente soddisfatto. Questa

³⁶⁶ “E Swann era felice nonostante tutto di sentire che, se solo tra tutti i mortali lui quel giorno non aveva il diritto di andare a Pierrefonds, questo capitava perché per Odette era effettivamente diverso da tutti gli altri, il suo amante, e una simile limitazione posta per lui all'universale diritto di libera circolazione non era che una forma di quella schiavitù, di quell'amore che gli era così caro.” M. PROUST, Gallimard, *op. cit.*, p.410; trad. it., Garzanti, *op. cit.*, p. 118.

³⁶⁷ “E tali momenti in cui dimenticava persino l'esistenza di Swann eran più utili a Odette, servivan meglio a legarle Swann, di tutta la sua civetteria. Poiché così Swann viveva in quella dolorosa agitazione che aveva già avuto il potere di far sbocciare il suo amore, la volta in cui non aveva trovato Odette dai Verdurin e l'aveva poi cercata per tutta la serata.” *Ibidem*, Gallimard, p.411; trad. it., Garzanti, *op. cit.*, p.119.

³⁶⁸ C. DUMOULIÉ, *op. cit.*, p.96.

delusione deriva dal fatto che l'uomo ha sempre l'impressione che dietro al corpo dell'amata ci sia qualcosa di altro, di ulteriore, che continua a sfuggirgli. Come porre rimedio all'insoddisfazione causata dal possesso del corpo della donna? Ecco subentrare la figura del rivale. A differenza del geloso, lui sì che sembra trarre un pieno godimento dai suoi amplessi con la donna. È quanto basta a convincere il soggetto che il godimento assoluto esiste e che non si tratta di un'illusione. Il fatto che la piena fruizione del corpo dell'amata non gli doni la stessa ebrezza che al rivale, non prova in alcun modo l'impossibilità di raggiungere un piacere illimitato. La funzione del rivale è perciò quella di servire da garante: "sa présence garantit que la jouissance supplémentaire à bien eu lieu et aura encore lieu."³⁶⁹

"Le jaloux a un droit de jouissance absolue, mais quelqu'un lui retire son bien, il peut donc légitimement s'abandonner à la fureur, et contempler avec autant plus de haine (ou d'amour) cette femme qui aurait pu lui procurer une jouissance totale, si elle n'en réservait des parcelles à d'autres. [...] On comprend maintenant le rôle et la nécessité de la frustration. Ce sentiment permet au jaloux de maintenir l'illusion que la jouissance totale du corps de l'autre est possible. [...] Ainsi s'éclaire le paradoxe du désir jaloux, tout comme la fonction du rival. Les signes que le jaloux décrypte sur le corps de la femme n'ont d'autre but que de designer des points de jouissance, ininterprétables en eux-mêmes, mais renvoyant à l'autre, au rival, comme prévue qu'un autre a joui de ce corps ou a pu le faire jouir. Voilà pourquoi le jaloux a la passion du rival et en cherche les traces sur le corps de la femme afin, affamé, d'en nourrir sa jalousie et son amour."³⁷⁰

Insomma, il godimento che il soggetto non sperimenta nel possedere il corpo della donna amata, lo prova nel farsi spettatore del godimento altrui, nell'abbandonarsi a quel furore che solo è in grado di risvegliare il suo

³⁶⁹ *Ibidem*, p.99.

³⁷⁰ *Ivi*.

desiderio. La presenza del rivale si è rivelata l'unico mezzo per raggiungere un'estasi altrimenti impossibile.

Quanto sopra detto ci riporta alle osservazioni di Girard riguardanti l'importanza del mediatore come figura in grado di mantenere vivo il desiderio. Per fare un esempio, uno dei momenti in cui Swann si sente più appagato nel corso della sua relazione con Odette ha luogo in presenza di Forcheville:

"Il est vrai qu'un jour Forcheville avait demandé à être ramené en même temps, mais comme arrivé devant la porte d'Odette il avait sollicité la permission d'entrer aussi, Odette lui avait répondu en montrant Swann: 'Ah! Cela dépend de ce monsieur-là, demandez-lui. Enfin, entrez un moment si vous voulez, mais pas longtemps parce que je vous préviens qu'il aime causer tranquillement avec moi, et qu'il n'aime pas beaucoup qu'il y ait des visites quand il vient. Ah! Si vous connaissez cet être là autant que je le connais! N'est-ce pas, my love, il n'y a que moi qui vous connaisse bien?' [...] Et *en disant cela elle lui adressait un sourire au fond duquel il la sentait toute à lui.*"³⁷¹

Come risulta chiaramente espresso nel passaggio, è necessaria la presenza di Forcheville perché Swann possa finalmente sentire Odette tutta sua:

"[...]il lui faut se retrouver dans la situation la plus vaudevillesque et la plus humiliante, il faut la présence du rival, Forcheville, devant qui Odette parle à

³⁷¹ "È vero che un giorno che Forcheville aveva chiesto di tornare in loro compagnia e, arrivati davanti alla porta di Odette, aveva sollecitato il permesso di entrare a sua volta, Odette gli aveva risposto, indicando Swann: 'Ah! Dipende da questo signore, domandatelo a lui. Insomma entrate un momento se proprio volete, ma non per molto, perché, vi avverto, a lui piace parlare tranquillamente con me e non gli piace affatto che io abbia visite quando viene lui. Ah! Se lo conosceste come lo conosco io! Non è vero, my love, che solo io vi conosco bene?' [...] *E, dicendo questo, lei gli indirizzava un sorriso in fondo al quale lui la sentiva tutta sua.*" M. PROUST, Gallimard, *op. cit.*, pp. 414-415; trad. it., Garzanti, *op. cit.*, p.122, corsivi miei.

Swann comme à un enfant, pour que ce soit la seule fois où il ait, contre toute épreuve de réalité, le sentiment de la posséder entièrement.”³⁷²

Invece di preoccuparsi del tono canzonatorio usato da Odette nel rivolgersi a lui, Swann gioisce della vittoria riportata sul rivale. Per una volta può sentirsi l'uomo importante e questa illusione di superiorità gli procura un segreto godimento, che basta a compensare tutte le sofferenze causategli dalla propria gelosia.

Se da un lato sopraffare il rivale mostrandosi più forte di lui è il primo degli imperativi che regolano la condotta del protagonista, dall'altro il rivale non manca mai di esercitare quel fascino sufficiente ad attrarre il soggetto verso di lui. Lo abbiamo visto chiaramente a proposito del rapporto Brentani-Balli, dove, ad un'invidia di fondo da parte di Emilio, faceva riscontro un sentimento di ammirazione per le qualità dell'amico. Ritroviamo una situazione simile, anche se appena sfiorata, nel romanzo proustiano, nel momento in cui Swann, per tenersi informato su tutti gli spostamenti di Odette, dichiara di sognare: “d'une alliance avec Forcheville qui peut-être aurait pu le renseigner.”³⁷³

Che l'alleanza con Forcheville sia funzionale a scoprire le frequentazioni di Odette non deve trarci in inganno, dal momento che non si sognerebbe mai un'intesa con il proprio nemico se questi non fosse allo stesso tempo tanto odiato quanto venerato.

³⁷² C. DUMOULIÉ, *op. cit.*, p.91.

³⁷³ “un'alleanza con Forcheville che forse avrebbe potuto dargli qualche informazione.” M. PROUST, Gallimard, *op. cit.*, pp.435-436; trad. it., Garzanti, *op. cit.*, p.141.

Passiamo adesso all'ultima fase che conclude la storia di Swann e Odette, concentrandoci su quella che Haddad-Wotling denomina "*La Fin de l'amour* ou *La Fin de la jalousie*."

" [...] elle s'ouvre par la grande scène de la soirée Saint-Euverte, contrepoint aux dîners Verdurin au sens où Swann y apparaît comme un être aimé et recherché, mais qui, à la faveur du choc de la résurrection du bonheur par la mémoire involontaire, signifie la fin de l'amour [...] Mais ce n'est pas fini avec la jalousie, puisque celle-ci prend désormais une nouvelle direction, le soupçon gomorrhéen, à la suite de la lettre anonyme. La scène de l'interrogatoire marque ainsi une nouvelle dégradation, cependant que la guérison de Swann, insensiblement, se prépare [...] Cette dernière phase, après la guérison assurée par Mme Cottard, se clôt par l'image significative du voyage de retour, du trajet en sens inverse, symétrique de la métaphore associée au premier baiser donné à Odette."³⁷⁴

Mentre sale la monumentale scalinata che lo conduce della marchesa di Saint-Euverte, Swann non riesce a mettere da parte neppure per un istante il pensiero di Odette. Indifferente al lusso che lo circonda, la sua mente vola ai luoghi abitualmente frequentati dalla donna, che, dalla sua prospettiva, appaiono infinitamente più preziosi poiché recano l'impronta di Odette:

"Ah! Avec quelle joie au contraire il avait grimpé les étages noirs, maléodorants et casse-cou de la petite couturière retirée, dans le 'cinquième' de laquelle il aurait été si heureux de payer plus cher qu'une avant-scène hebdomadaire à l'Opéra le droit de passer la soirée quand Odette y venait, et mêmes les autres jours, pour pouvoir parler d'elle, vivre avec les gens qu'elle avait l'habitude de voir quand il n'était pas là et qui à cause de cela lui paraissaient recéler, de la vie de sa maîtresse, quelque chose de plus réel, de plus inaccessible et de plus mystérieux."³⁷⁵

³⁷⁴ K. HADDAD WOTLING, *op. cit.*, p.118.

³⁷⁵ "Ah! Con quanta gioia, invece, si sarebbe inerpicato su per i pianerottoli neri, maleodoranti e impervi della sarta in ritiro, sino a quella mansarda, ove sarebbe stato talmente felice di pagare più caro d'un palco settimanale di proscenio all'Opera il diritto di passar la serata quando ci andava

Durante il concerto, ha come l'impressione di essere prigioniero in mezzo alla gente, solo tra quelle persone che non conoscono il suo amore. Ma è sufficiente una nota di violino appartenente alla sonata di Vinteuil a restituirgli improvvisamente la presenza di Odette. Si tratta di un passo di straordinaria intensità, nel corso del quale Swann, trascinato dal potere epifanico della musica, rivive tutti gli attimi più belli della sua storia d'amore. Per la prima volta dopo tanto tempo, il protagonista si abbandona alla contemplazione del proprio rapporto con la donna da una posizione di spettatore. Man mano che i momenti felici trascorsi con Odette gli scorrono davanti agli occhi come tante istantanee, Swann si sente sempre più lontano dal quel passato, fino ad avere la sensazione che la sua persona si sia sdoppiata in due esseri distinti:

“Et Swann aperçût, immobile en face de ce bonheur revêcu, un malheureux qui lui fit pitié parce qu’il ne le reconnut pas tout de suite, si bien qu’il dut baisser les yeux pour qu’on ne vit pas qu’ils étaient pleins de larmes. C’était lui-même. Quand il l’eut compris, sa pitié cessa, mais il fut jaloux de l’autre lui-même qu’elle avait aimé, il fut jaloux de ceux dont il s’était dit souvent sans trop souffrir ‘elle les aime peut-être’[...]”³⁷⁶

La tristezza di Swann è dovuta all'amara consapevolezza che la fase 'idilliaca' del suo amore si è ormai conclusa. Il suo vecchio Io, quello amato da Odette, è scomparso, per lasciare spazio all'uomo triste e malinconico di

Odette, e anche gli altri giorni, per poter parlare di lei, vivere con le persone che lei aveva l'abitudine di vedere senza di lui, e che proprio per questo a lui parevano racchiudere, dell'esistenza della sua amante, qualcosa di più reale, di più inaccessibile, di più misterioso.” M. PROUST, Gallimard, *op. cit.*, p.447; trad. it., Garzanti, *op. cit.*, pp.150-151.

³⁷⁶ “E Swann vide, impietrito di fronte a questa felicità rivissuta, un infelice che gli fece pietà perché non lo riconobbe subito, e dovette abbassar gli occhi perché gli altri non potessero accorgersi che eran pieni di lacrime. Lui stesso. Quando se ne fu reso conto, la pietà svanì, ma fu geloso dell'altro se stesso che lei aveva amato, fu geloso di tutti quelli di cui si era spesso detto senza patirne troppo : ‘forse lei li ama’ [...]” *Ibidem*, Gallimard, pp.474-475; trad. it., Garzanti, *op. cit.*, p.174.

adesso. Al protagonista non resta che voltarsi indietro per dare un ultimo saluto a quel passato già lontano, non prima di aver provato l'ultima stretta di gelosia nei confronti dello Swann di una volta.

“À partir de cette soirée Swann comprit que le sentiment qu’Odette avait eu pour lui ne renaîtrait jamais, que ses espérances de bonheur ne se réaliseraient plus. [...] Sans doute Swann était certain que s’il avait vécu maintenant loin d’Odette, elle aurait fini pour lui devenir indifférente [...]”³⁷⁷

Giunti a questo punto, sembrerebbe che la guarigione di Swann dal suo mal d'amore sia ormai vicina. Il nuovo modo di considerare il proprio sentimento con distacco critico lascia supporre la volontà dell'uomo di farla finita con i sospetti e con la gelosia. Ma proprio nel momento esatto in cui crede di poter mettere la parola fine alla propria storia, l'arrivo di una lettera anonima è sufficiente a far crollare tutti i buoni propositi sino ad allora dimostrati. In seguito a pesanti rivelazioni sulla vita e sul passato di Odette, lo spettro della gelosia riappare più agguerrito di prima, pronto ad insinuarsi in ogni anfratto dell'esistenza dell'amata. Questa volta, Swann è determinato ad andare fino in fondo, vuole scoprire la verità di Odette ad ogni costo. Così la sottopone ad un lungo interrogatorio durante il quale viene a scoprire tutto ciò che non avrebbe mai voluto sentirsi dire. Che Odette sia stata con altre donne e che abbia frequentato delle mezzane è sicuramente difficile da accettare, ma ciò che più ferisce Swann è la consapevolezza dell'impossibilità di conoscere la donna. Una nuova Odette, dissoluta, abietta e perversa ha preso il posto di quella che Swann credeva di conoscere: la donna affettuosa,

³⁷⁷ Da quella serata in poi, Swann capì che quel sentimento nutrito un tempo per lui da Odette non sarebbe mai rinato, che le sue speranze di felicità non avrebbero mai più potuto realizzarsi. [...] Senza alcun dubbio Swann era sicuro che, se adesso fosse vissuto lontano da Odette, lei avrebbe finito per diventargli indifferente [...]” *Ibidem*, Gallimard, pp. 482-483; trad. it., Garzanti, *op. cit.*, pp.180-181.

ingenua e idealista, sempre pronta ad offrire al suo amato una buona tazza di the. E tuttavia, nonostante la sofferenza e la delusione per non essere riuscito a decifrare il mistero dell'altra, Swann continua a ricercare prove che possano nutrire la sua gelosia:

“Car sa jalousie qui avait pris une peine qu'un ennemi ne se serait pas donné pour arriver à lui faire assener ce coup, à lui faire faire la connaissance de la douleur la plus cruelle qu'il eût encore jamais connue, sa jalousie ne trouvait pas qu'il eût assez souffert et cherchait à lui faire recevoir une blessure plus profonde encore. Telle, comme une divinité méchante, sa jalousie inspirait Swann et le poussait à sa perte.”³⁷⁸

Passato il momento delle scottanti rivelazioni sul conto di Odette, segue un periodo di allontanamento tra i due amanti, dovuto ai frequenti viaggi della donna in compagnia dei Verdurin, Forcheville e il gruppo dei 'fedeli'. Il distacco dall'amata contribuisce ad alleviare la pena di Swann che, giorno dopo giorno, sente scemare il proprio sentimento verso di lei. Ma perchè la guarigione possa dirsi completa è necessario l'intervento di Madame Cottard, che, grazie alle sue dichiarazioni, ribalterà definitivamente i termini della dialettica schiavo-padrone.

Una banale conversazione tra Swann e la signora Cottard su un omnibus diretto al Luxembourg, sfocia inconsapevolmente in quel territorio dove finisce la passione e comincia a intravedersi l'affetto. Swann viene a sapere che Odette gli vuole bene, che in sua assenza parla sempre di lui, che essa nutre un sentimento di profonda ammirazione nei suoi confronti.

³⁷⁸ “Poiché la sua gelosia che s'era presa la pena che un nemico non si sarebbe mai presa per arrivare ad assestargli quel colpo, per fargli conoscere il dolore più crudele che avesse mai patito, la sua gelosia non riteneva che avesse sofferto abbastanza e cercava di inferirgli una ferita ancor più profonda. Come una malefica divinità, la gelosia ispirava Swann, lo spingeva alla rovina.” *Ibidem*, Gallimard, p.496; trad. it., Garzanti, *op. cit.*, p.193.

Sicuramente, tutte queste belle parole sarebbero riuscite a regalargli un'intensa soddisfazione se la donna gliel'avesse rivolte in presenza di Forcheville; ora, però, il loro unico risultato è quello di spegnere definitivamente una passione già agonizzante. Adesso che Swann ha la certezza di essere il preferito, ora che il cuore di Odette è stato conquistato, non c'è più posto per la gelosia e di conseguenza, alcuno spazio per l'amore.

“Pour faire concurrence aux sentiments malades que Swann avait pour Odette, Mme Cottard, meilleur thérapeute que n'eût été son mari, avait greffé à côté d'eux d'autres sentiments, normaux ceux-là, de gratitude, d'amitié des sentiments qui dans l'esprit de Swann rendraient Odette plus humaine (plus semblable aux autres femmes, parce que d'autres femmes aussi pouvaient les lui inspirer), hâteraient sa transformation définitive en cette Odette aimée d'affection paisible, qui l'avait ramené un soir après une fête chez le peintre boire un verre d'orangeade avec Forcheville et près de qui Swann avait entrevu qu'il pourrait vivre heureux.”³⁷⁹

Con la stessa velocità con la quale l'amore si era impossessato di Swann, quella sera che non aveva trovato Odette dai Verdurin, adesso il sentimento fugge via, “come il gas di un pallone che sia stato bucato”.³⁸⁰ Ogni tentativo per cercare di trattenerlo non riuscirà a impedire la sua scomparsa.

“Jadis ayant souvent pensé avec terreur qu'un jour il cesserait d'être épris d'Odette, il s'était promis d'être vigilant et, dès qu'il sentirait que son amour commencerait à le quitter, de s'accrocher à lui, de le retenir. Mais voici qu'à

³⁷⁹ “Per far concorrenza ai sentimenti morbosi che Swann nutriva per Odette, la signora Cottard, migliore terapeuta di quanto non sarebbe stato il marito, gli aveva innestato accanto altri sentimenti, normali questi, di gratitudine, di amicizia, sentimenti in grado di rendere all'animo di Swann Odette più umana (più simile alle altre donne, perché anche altre donne potevano ispirarglieli) e di affrettarne la definitiva trasformazione in quell'Odette amata con pacato affetto che una sera, dopo quella festa dal pittore, l'aveva fatto entrare in casa insieme con Forcheville, e al fianco della quale Swann aveva immaginato di poter vivere felice.” M. PROUST, Gallimard, *op. cit.*, pp.511-512; trad. it., Garzanti, *op. cit.*, p.206.

³⁸⁰ R. GIRARD, *op. cit.*, p.77.

l'affaiblissement de son amour correspondait simultanément un affaiblissement du désir de rester amoureux.”³⁸¹

Swann è costretto ad accettare il fatto che non potrà mai godersi lo spettacolo di quell'amore che se ne va. Egli si paragona ad un viaggiatore, che, trascinato via dalla velocità del treno, vorrebbe cogliere tutti i particolari del paese che sta lasciando, ma, sopraffatto dalla stanchezza, si abbandona al sonno. Al suo risveglio, ci sarà un nuovo paesaggio ad accoglierlo e del luogo abbandonato egli serberà solo una vaga impronta, come un sogno dai contorni incerti:

“Même comme ce voyageur s'il se réveille seulement en France, quand Swann ramassa par hasard près de lui la preuve que Forcheville avait été l'amant d'Odette, il s'aperçût qu'il n'en ressentait aucune douleur, que l'amour était loin maintenant, et regretta de n'avoir pas été averti du moment où il le quittait pour toujours.”³⁸²

Le catene di quella schiavitù chiamata gelosia sono state spezzate, senza che Swann se ne accorgesse e senza che facesse niente per sbarazzarsene. Lo schiavo è ormai libero, ma siamo davvero sicuri che questo nuovo stato sia davvero quello che cercava?

“Les souffrances horribles de Swann que décrit Proust, les sensations physiques du jaloux si intenses qu'elles sont insoutenables, les douleurs voluptueuses dont se lacèrent les héros de ces romans, cette dépense insensée d'énergie, dont le sénile Emilio ne se serait jamais cru capable, voilà autant de

³⁸¹ “Un tempo, avendo spesso pensato con terrore che un giorno avrebbe smesso di essere innamorato di Odette, s'era ripromesso di vigilare, e, appena avesse sentito che l'amore cominciava ad abbandonarlo, di aggrapparglisi, di trattenerlo. Ma ecco che all'affievolirsi del suo amore corrispondeva simultaneamente un affievolirsi del desiderio di restare innamorato.” M. PROUST, *Gallimard, op. cit.*, p.512; trad. it., Garzanti, *op. cit.*, p.206.

³⁸² “E, proprio come quel viaggiatore, se si sveglia solo quando già è in Francia, quando Swann si trovò per caso in mano la prova che Forcheville era stato amante di Odette, dovette rendersi conto che non ne ricavava alcun dolore, che l'amore era così lontano adesso, e rimpianse di non esser stato avvertito del momento in cui ne era stato abbandonato per sempre.” *Ibidem*, Gallimard, p.513; trad. it., Garzanti, *op. cit.*, p.207.

jouissances jalouses, bien plus intenses que celles d'Odette et Forcheville, ou que celles qu'Angiolina donne et reçoit des hommes qui la possèdent. La prevue en est qu'on en fait des romans et que, la jalousie passée, la vie est bien triste, - comme désormais vidée de toute jouissance."³⁸³

³⁸³ C. DUMOULIÉ, *op. cit.*, p.102.

4.2 La civetteria di Odette, labile gioco fra sì e no.

Perché Odette de Crécy è tanto speciale agli occhi di Swann? Quale caratteristica particolare la distingue dalle altre donne rendendola così preziosa e attraente? Sicuramente non il suo aspetto esteriore, di cui Swann ci offre una descrizione non troppo entusiasta e tanto meno le sue ridicole pretese di raffinatezza, volte a mascherare una volgarità che non può certo sfuggire ad un esteta elegante e colto come Swann. Eppure, una volta scoccata la scintilla dell'amore, nessuna donna sembra possedere lo stesso fascino emanato da Odette. Una simile situazione si verifica anche in *Senilità*, dove il letterato Emilio finisce per infatuarsi di Angiolina, volgare popolana che non si lascia afferrare fino in fondo mentendo spudoratamente per nascondere i propri tradimenti. Sebbene Emilio e Swann siano perfettamente consapevoli dei limiti delle donne da loro amate, è come se una forza irresistibile e misteriosa li trascinasse verso di esse. Per meglio capire le ragioni di una simile fascinazione occorre fare un passo indietro, ritornando ai meccanismi che caratterizzano la dialettica schiavo-padrone. Abbiamo già visto come questo tipo di relazione tra uomo e donna si regga su un equilibrio precario in cui la componente del conflitto gioca un ruolo essenziale. Dico conflitto poiché i due amanti sono impegnati in una sorta di lotta volta a sancire la superiorità dell'uno nei confronti dell'altro. Il vincitore è colui che riesce a recitare meglio la propria parte e a nascondere il proprio desiderio. La confessione del desiderio costituisce infatti un'ammissione di inferiorità e contribuisce ad incrementare la sicurezza dell'altro. All'interno di questo gioco tra chi fugge e chi rincorre la donna può facilmente raggiungere una posizione di vantaggio avvalendosi di una serie di atteggiamenti che

rientrano nella sfera della civetteria. In un saggio del 1911 intitolato "La civetteria", Georg Simmel si sofferma attentamente sull'analisi del comportamento tipico della donna civetta:

"[...] è proprio di quest'ultima [la civetta] piacere e suscitare desiderio grazie a un'antitesi e a una sintesi del tutto particolari: con l'avvicinarsi e con la simultaneità di condiscendenza e rifiuto, con un efficace dire sì e no a livello simbolico, allusivamente, 'come da lontano', con il dare e non dare o, in termini platonici, l'avere e il non avere, che essa oppone nettamente l'uno all'altro facendoli tuttavia sentire d'un sol colpo. Nel comportamento della civetta l'uomo avverte la coesistenza e l'intreccio del poter ottenere e del non poter ottenere, che costituiscono l'essenza del 'prezzo' e che, per quell'inversione per la quale il valore diviene una conseguenza del prezzo, gli fanno apparire tale conquista preziosa e desiderabile."³⁸⁴

L'essenza della civetteria risiede proprio in questa alternanza di concessione e non concessione, è una condizione di sospensione tra l'avere e il non avere che suscita la curiosità dell'uomo e lo spinge ad impegnarsi nell'opera di conquista. I segni emessi dalla civetta costituiscono un fortissimo richiamo per l'innamorato, che si adopera febbrilmente per cercare di scindere il carattere dualistico del segno risalendo al suo senso univoco. Se da un lato l'operazione di interpretazione richiede un lavoro lungo e faticoso, dall'altro essa stimola l'interesse dell'uomo, mantenendolo in quello stato di eccitazione indispensabile a scatenare il sentimento. Tutto ciò che resta implicito, avvolto e nascosto nella donna ha molto più valore di quello che si vede perché emana il fascino di una terra sconosciuta, in attesa di essere esplorata. Ora, l'abilità della civetta consiste proprio nell'aprire un sipario per poi richiuderlo un attimo dopo, nell'offrirsi a cui

³⁸⁴ G. SIMMEL, "La civetteria" in *Filosofia dell'amore*, Donzelli editore, Roma 2001, p.74.

segue un sottrarsi, nel servirsi di ogni genere di antitesi in modo del tutto naturale e disinvolto. Simmel fa notare come questa attrazione dell'uomo per tutto ciò che resta celato e nascosto affondi le sue radici nello sviluppo storico della velatura del corpo. Egli osserva come in alcuni popoli primitivi, abituati a girare nudi, il fatto di coprire determinate parti del corpo con perizomi o cinture sia solo un modo per attirare l'attenzione su quelle stesse parti. Si verifica un meccanismo per il quale all'atto di coprire fa riscontro una voglia sempre maggiore di guardare sotto. La civetteria non fa che allargare i termini della questione alla sfera spirituale oltre che al significato strettamente fisico. Con il termine velatura si intendono:

“tutti i casi in cui, esteriormente o interiormente, un darsi, un presentarsi è interrotto da un parziale rendersi invisibili o coprirsi, in modo tale che il tutto viene rappresentato con efficacia tanto maggiore nella forma della fantasia, e grazie alla tensione tra questa forma e la realtà incompiutamente rivelata il desiderio della totalità di quest'ultima divampa in maniera tanto più consapevole ed intensa.”³⁸⁵

Odette si mostra estremamente abile nell'arte di velare e svelare il proprio essere; il suo restare avvolta in una nuvola di mistero è funzionale a legarle Swann più qualsiasi atto di gentilezza, così come l'escluderlo dalle proprie serate mondane l'attimo dopo averlo accolto tra le braccia è solo un modo per tirarlo ancor più verso di sé. Questo tipo di comportamento corrisponde perfettamente a quello della civetta che ama tenere l'amante con il fiato sospeso, in una continua alternanza tra gratificazione e frustrazione e tra accettazione e rifiuto. Come già sappiamo, il momento che segna l'inizio dell'amore di Swann per Odette coincide con la sera in cui il protagonista non

³⁸⁵ G. SIMMEL, *op. cit.*, p.76.

trova la donna al salotto Verdurin. Il fatto di non sapere dove sia Odette e che cosa stia facendo getta Swann in uno stato di agitazione utile a scatenare il sentimento. I momenti in cui la donna è assente, le sue infime occupazioni quotidiane di cui essa non si preoccupa di rendere conto a Swann, sono come tanti veli che richiamano l'attenzione dell'innamorato, invitandolo a scoprire quel mondo nascosto di cui egli intravede solo una vaga impronta. La rivelazione di un amico o la scoperta di una menzogna sono gli unici strumenti a disposizione dell'uomo per avvicinarsi alla verità che gli viene preclusa:

“Mais, parfois, [...] quelque ami, qui, se doutant qu'ils s'aimaient, ne se fût pas risqué à lui rien dire d'elle que d'insignifiant, lui décrivait la silhouette d'Odette, qu'il avait aperçue, le matin même, montant à pied la rue Abbatucci dans une 'visite' garnie de skunks, sous un chapeau 'à la Rembrandt' et un bouquet de violettes à son corsage. Ce simple croquis bouleversait Swann parce qu'il lui faisait tout d'un coup apercevoir qu'Odette avait une vie qui n'était pas toute entière à lui ; il voulait savoir à qui elle avait cherché à plaire par cette toilette qu'il ne lui connaissait pas: il se promettait de lui demander où elle allait, à ce moment-là, comme si dans toute la vie incolore – presque inexistante, parce qu'elle lui était invisible – de sa maîtresse, il n'y avait qu'une seule chose en dehors de tous ces sourires adressés à lui : sa démarche sous un chapeau à la Rembrandt, avec un bouquet de violettes au corsage.”³⁸⁶

È come se nella vita di Odette ci fosse uno spazio privato, un abito mai visto, che porta il segno di un'esistenza separata, diversa da quella che Swann

³⁸⁶ “Ma, a volte, qualche amico che, sospettando il loro amore, non si sarebbe arrischiato a rivelargli un particolare che non fosse insignificante, gli descriveva la figura di Odette intravista quella stessa mattina, mentre saliva a piedi la rue Abbatucci in una 'visita' guarnita di moffetta, sotto un cappello 'alla Rembrandt' e con un mazzolino di viole nella scollatura. Un semplice schizzo del genere bastava a turbare Swann, poiché gli faceva capire di colpo che Odette aveva una vita che non gli apparteneva interamente; e voleva sapere a chi avesse voluto piacere con quell'abito che non le conosceva; si prometteva di chiederle ove fosse andata in quell'occasione, come se in tutta l'esistenza incolore – pressoché inesistente dal momento che lui non la vedeva – dell'amante ci fosse una sola cosa, oltre a tutti quei sorrisi indirizzati a lui: la passeggiata sotto un cappello 'alla Rembrandt', con un mazzolino di viole nella scollatura.” M. PROUST, Gallimard, *op. cit.*, pp.343.344; trad. it., Garzanti, *op. cit.*, pp.59-60.

crede di conoscere. Nonostante egli si sforzi di guardare sotto le superfici, non riuscirà mai a penetrare il segreto ultimo che la donna racchiude in sé. Simmel sottolinea come questa alternanza di mostrarsi e nascondersi l'attimo dopo sia una delle tante emanazioni della forma dualistica della civetteria. Egli sembra anticipare il pensiero di Deleuze sfruttando la medesima immagine della donna come "recipiente chiuso" per suggerire l'idea di un contenuto inafferrabile:

"Sembra infatti un'esperienza comune della sensibilità maschile che la donna (e proprio la più profonda, la più generosa nella sua dedizione, la più inesauribile nel suo fascino) conservi anche nell'offerta e nella rivelazione più appassionata di sé un elemento ultimo indecifrabile e non conquistabile. [...] Anche la più completa dedizione della donna non elimina un ultimo, segreto riserbo della sua anima, che qualcosa di cui in effetti ci si aspetterebbe la rivelazione e l'offerta non voglia separarsi dalla propria radice essenziale. Naturalmente non si tratta affatto di un limite intenzionale del dono di sé, di qualcosa che non venga concesso all'amato, bensì di un elemento ultimo della personalità che semplicemente per così dire non può esplicarsi, che viene anche offerto, però non come qualcosa di trasparente e di definibile, ma come un recipiente chiuso, del quale chi lo riceve non possiede la chiave. Non c'è da stupirsi se in lui sorge allora l'impressione che qualcosa gli sia rifiutato, se la sensazione di non possedere qualcosa viene interpretata come se questo qualcosa non gli fosse dato. Quale che sia l'origine di questo fenomeno del riserbo, esso si presenta come un misterioso intreccio di sì e di no, di dare e negare, nel quale la civetteria è in un certo senso preformata."³⁸⁷

Invece di frustrare il desiderio dell'uomo, questa oscillazione tra poli opposti produce la stessa eccitazione di un gioco d'azzardo in cui si avverte contemporaneamente la possibilità della vincita e quella della perdita. Il segreto della civetta sta nel mantenere il partner in questo stato 'fluttuante' che lo spinge avanti e indietro e nel rimandare all'infinito il momento della

³⁸⁷ G. SIMMEL, *op. cit.*, pp.86-87.

scelta definitiva. La mescolanza di sì e di no che è propria della civetteria trova espressione a livello superficiale in quei piccoli stratagemmi che la donna utilizza per sedurre l'uomo. Senza dubbio, una delle forme più adatte a tradurre l'atteggiamento della civetta è:

“[...]lo sguardo lanciato con la coda dell'occhio tenendo la testa voltata per metà dell'altra parte. In esso è un allontanarsi cui tuttavia si accompagna al tempo stesso un fuggevole offrirsi, un momentaneo rivolgere all'altro la propria attenzione e contemporaneamente negargliela sul piano simbolico con l'orientamento diverso della testa e del corpo. Fisiologicamente, questo sguardo non può durare più di pochi secondi, siccome nella sua elargizione è già preformata la sua sottrazione, come qualcosa di inevitabile. Esso ha il fascino della segretezza, di un evento furtivo che non può durare, e nel quale perciò il sì e il no si mescolano inseparabilmente.”³⁸⁸

Alla luce di queste considerazioni, non possono non tornarci alla mente gli 'occhi crepitanti' di Angiolina mentre passeggia con Emilio per le strade di Trieste, offrendo un sorriso ad ogni passante. Ancor prima di Odette, Angiolina rappresenta un perfetto esempio di 'donna civetta', visto che tutto in lei si presenta sotto forma di antitesi: ha una relazione con Emilio ma dimostra di essere più interessata al suo amico Balli, affetta una religiosità di comodo per mostrarsi virtuosa agli occhi di Emilio ma non esita a utilizzare espressioni blasfeme ridendone spudoratamente, tiene appese nella sua camera da letto varie foto dei suoi vecchi amanti ma non vuole che Emilio si presenti spesso a casa sua per paura che ciò le faccia disonore.

“Il modo di comportarsi della civetta con le cose elette a strumento dei suoi piani è almeno idealmente [...] un oscillare fra interesse e mancanza di interesse, fra la dedizione a un oggetto e quella al suo opposto, fra l'attrarne a sé e il respingere da sé ciascuno. Questa indipendenza dal significato

³⁸⁸ *Ibidem*, pp.73-74.

assiológico delle cose, oggettivo o di altro genere, che si esprime nell'atteggiamento insieme positivo e negativo verso di esse, è ulteriormente sottolineata dalla spregiudicatezza con la quale la civetta si serve di qualsiasi antitesi: dall'alzare gli occhi come dell'abbassarli, della religiosità come dell'ateismo, dell'ingenuità come della raffinatezza, della cultura come dell'ignoranza; persino con la propria civetteria una donna può civettare, e così con la propria mancanza di civetteria."³⁸⁹

Occorre però sottolineare una differenza tra il comportamento di Angiolina e quello di Odette. Se è chiaro che il civettare di Odette sia solo una tattica per tenere legato a sé l'uomo che ha preso di mira, non si può dire lo stesso di Angiolina. Swann costituisce per Odette il miglior partito che essa possa desiderare: un rappresentante dell'alta società, colto, raffinato e in grado di offrirgli una posizione economica agiata. Altrettanto non si può dire di Emilio, triste impiegatuccio con una misera carriera letteraria alle spalle, pressochè squattrinato e con una sorella zitella da accudire. Data una tale situazione, non si capisce quale vantaggio trarrebbe Angiolina dal civettare con un uomo come Emilio. Si potrebbe supporre che l'atteggiamento della bella popolana nei confronti del protagonista sia solo un modo trasversale per attirare l'attenzione dell'affascinante scultore. Infatti, spesso accade che la donna civetta non esiti a civettare con un uomo "per civettare in tal modo con un altro che in realtà ha di mira."³⁹⁰ Scoprire cosa si nasconde dietro i comportamenti di Angiolina è un'operazione difficile, complicata dal fatto che per tutto il romanzo la donna non interviene mai direttamente a confessare i propri sentimenti. Lo spazio riservato nel testo al discorso diretto di Angiolina è infatti minimo, dato che è quasi sempre Emilio a farsi portavoce

³⁸⁹ *Ibidem*, pp.84-85.

³⁹⁰ *Ibidem*, p.76.

dei pensieri dell'amata e a riportare le sue battute. Di fronte all'incoerenza della donna anche il lettore, come Emilio, resta disorientato, non riuscendo a spiegarsi il motivo di tante bugie. Qualunque sia il reale obiettivo di Angiolina, resta il fatto che la donna sembra incarnare la vera essenza della civetteria. Il suo fascino risiede proprio in questo intreccio di contraddizioni che la rendono così misteriosa e sfuggente. Se, come ha detto Simmel, la civetteria "è la forma giocosa dell'amore"³⁹¹, nessuno meglio di Angiolina riesce ad esprimere "la gioia puramente soggettiva del gioco."³⁹² Il suo gioco consiste nel civettare con tutti per essere desiderata e per affascinare. Essa non si accontenta di sedurre solo Emilio ma vorrebbe che ogni uomo le cadesse ai piedi: Balli, l'ombrellaio e persino i passanti che si girano per guardarla. Quello di Angiolina è un vero e proprio *modus vivendi* che le procura un estremo piacere e del quale essa sembra non poter fare a meno. Anche Emilio finisce per appassionarsi al gioco, tanto che arriva a trarre maggior piacere durante il percorso che lo avvicina alla donna che non nel momento dell'arrivo sulla vetta. Ci basti ricordare la delusione provata dal protagonista dopo aver posseduto il corpo di Angiolina, in netta contrapposizione con l'euforia associata ai primi baci e ai primi appuntamenti. Simmel chiarisce questo punto nei seguenti termini:

"Può darsi che in origine l'unico piacere della serie erotica fosse quello fisico, ma da questo elemento esso si è diffuso gradualmente a tutti gli elementi anteriori della serie. [...] L'anticipazione psicologica può spingersi a tal punto che ad esempio un giovane innamorato provi una felicità maggiore alla prima, furtiva stretta di mano che non più tardi per un concedersi totale della persona amata, e che per molte nature delicate e sensibili, non

³⁹¹ *Ibidem*, p.84.

³⁹² *Ivi*.

necessariamente frigide o poco sensuali, il bacio o persino la mera consapevolezza di essere riamati siano superiori a tutte le gioie erotiche per così dire più sostanziali. L'uomo con il quale una donna fa la civetta sente già in qualche modo echeggiare nel suo interesse per lui, nel suo desiderio di attrarlo, il fascino del possesso, come in generale la felicità promessa anticipa già una parte di quella ottenuta."³⁹³

È esattamente quanto accade ad un sognatore per eccellenza come Emilio, che preferisce trastullarsi in dolci fantasie riguardanti la donna amata invece di godersi pienamente il momento del possesso.

Veniamo adesso a Odette. Come Angiolina, anch'essa presenta delle tipiche caratteristiche della donna civetta; ne è prova il suo atteggiamento contraddittorio nei confronti di Swann, verso il quale essa mostra contemporaneamente la più completa dedizione e la più totale indifferenza. Rispetto ad Angiolina, che ama civettare con qualsiasi uomo le capiti davanti, Odette appare molto più calcolatrice nella scelta dei suoi amanti. Al civettare che potremmo definire 'generalizzato' della protagonista di *Senilità* si sostituisce un civettare mirato al raggiungimento di uno scopo ben preciso. Senza alcun dubbio, Odette non si sarebbe mai confusa con un tipo come Emilio e tanto meno con un ripugnante ombrellaio. Le scelte della *demi-mondaine* ricadono solo su uomini di un certo rango sociale che possano offrirle dei vantaggi economici. Odette appare estremenamente abile nel dosare tutta la sua civetteria per conquistare Swann: sebbene sia lei la prima a prendere l'iniziativa, fa in modo di controbilanciare l'interesse precedentemente dimostrato a Swann con un atteggiamento scostante e indifferente. Così facendo, riesce ad attirare sempre più la preda nella sua

³⁹³ *Ibidem*, p.81.

rete, senza che questa abbia il tempo di realizzare cosa le stia succedendo. Il suo comportamento nei confronti dell'amante è un'oscillazione continua fra interesse e mancanza di interesse: consente a Swann di riaccompagnarla a casa tutte le sere ma non esita a liquidarlo in fretta a furia dalla paura di perdere una prima teatrale o una serata mondana, finge di preferire la sua compagnia a qualsiasi altro impegno ma non rinuncia ai suoi viaggi coi 'fedeli' pur sapendo di lasciarlo solo. Tuttavia, non bisogna credere che un simile comportamento sia il risultato di indecisione o insicurezza da parte di Odette. Al contrario:

"Nel suo intimo la donna che civetta è assolutamente risoluta [...] Proprio il fatto che abbia una risoluzione da nascondere, che possa gettare il suo compagno in un'incertezza o in un'oscillazione riguardanti solo lui a proposito di una cosa in sé certa, è il significato di tutta la situazione; e questo dà anche alla civetta il suo potere e il suo predominio: l'essere in sé salda e decisa e ciononostante tenere con l'uomo un atteggiamento che rende lui disorientato e insicuro."³⁹⁴

L'obiettivo di Odette è quello di farsi sposare da Swann. Essa ha capito che l'unico modo per tenere l'uomo legato a sé consiste nel nascondere il proprio desiderio e nel simulare una serena indifferenza. Per far sì che la dialettica schiavo-padrone funzioni, è necessario che una delle due parti prenda il sopravvento sull'altra. In questo caso, è la donna, con la sua civetteria, a rendere schiavo l'amante. Più Odette si mostra sfuggente e inafferrabile più contribuisce ad alimentare il desiderio di Swann. Dall'altro lato, la sicurezza della donna deriva unicamente dalla preferenza esclusiva

³⁹⁴ Ivi.

accordatale da Swann. In questo modo si crea un circolo vizioso che Girard inserisce tra i meccanismi appartenenti alla doppia mediazione:

“L’indifferenza della civetta per le sofferenze dell’amante non è simulata [...] non è assenza di desiderio; è il contrario di un desiderio di se stessa. L’amante in ciò non si inganna. Crede persino di riconoscere nell’indifferenza dell’amata la divina autonomia di cui si sente privato e che ardentemente brama di conquistare. Appunto per questo la civetteria stimola il desiderio dell’amante. E questo desiderio, a sua volta, fornisce nuovo alimento alla civetteria. [...] La ‘disperazione’ dell’amante e la civetteria dell’amata s’intensificano di pari passo poiché i due sentimenti sono copiati l’uno sull’altro.”³⁹⁵

Se inizialmente la civetta finge indifferenza solo per meglio attirare l’uomo che vuole conquistare, è sufficiente che questi le confessi apertamente il proprio desiderio per far sì che l’indifferenza simulata si tramuti in indifferenza reale. Dopo essere riuscita a rendere schiavo Swann, Odette non gli risparmia più alcuna sofferenza, certa di averlo ormai in pugno. Alla forte sensazione di libertà provata dalla donna fa riscontro la discesa vertiginosa di Swann nell’inferno della gelosia.

La civetteria insita in Odette si manifesta persino nelle più piccole cose. Ancor prima che il comportamento della donna diventi un’esibizione spudorata del suo potere nei confronti di Swann, è possibile isolare alcuni lati del suo carattere che anticipano quella coesistenza di sì e di no propria dell’atteggiamento della civetta. Ad esempio:

“La civetta ama occuparsi di oggetti per così dire marginali, come cani fiori o bambini, poiché ciò rappresenta da un lato un sottrarsi a colui che si ha di mira, mentre dall’altro quel concedersi gli viene presentato come invidiabile; tale atteggiamento significa: non mi interessi tu, ma queste cose, e insieme:

³⁹⁵ R. GIRARD, *op. cit.*, p.93.

questa è una parte che recito per te, è l'interesse per te a spingermi a dedicarmi a queste altre cose.”³⁹⁶

Durante una delle prime visite a casa di Odette, Swann si sofferma a descrivere l'ambiente nel quale vive la donna. Nel percorso che lo conduce dal pianerottolo fino al salotto passando attraverso uno stretto vestibolo si ha come l'impressione di entrare in un santuario, popolato da oggetti che per Odette sembrano avere il valore di vere e proprie reliquie. In una penombra velata di rosa che avvolge stoffe orientali, collane di rosari turchi, vasi cinesi e cuscini di seta giapponese non possono certo mancare i fiori, precisamente i crisantemi e le orchidee tanto amate da Odette. L'arredamento domestico e la disposizione degli oggetti sono studiati nei minimi particolari, tanto da conferire all'ambiente un aspetto armonioso e accogliente nonostante l'eterogeneità dei componenti. Ciò che maggiormente colpisce Swann è la cura che la donna rivolge alle sue giardiniere, di cui si occupa personalmente con una dedizione quasi materna. La passione che Odette dedica ai suoi fiori è sentita da Swann come qualcosa di invidiabile: egli vorrebbe diventare oggetto di quelle stesse attenzioni per essere accudito ed amato allo stesso modo:

“Mais quand le valet de chambre était venu apporter successivement les nombreuses lampes qui, presque toutes enfermées dans des potiches chinoises, brûlaient isolées ou par couples, toutes sur des meubles différents comme sur des autels et qui dans le crépuscule déjà presque nocturne de cette fin d'après-midi d'hiver avaient fait reparaître un coucher de soleil plus durable, plus rose et plus humain – [...] – elle avait surveillé sévèrement du coin de l'œil le domestique pour voir s'il les posait bien à leur place consacrée. Elle pensait qu'en en mettant une seule là où il ne fallait pas, l'effet d'ensemble

³⁹⁶ G. SIMMEL, *op. cit.*, p.75.

de son salon eût été détruit [...] Aussi suivait-elle avec fièvre les mouvements de cet homme grossier et le réprimanda-t-elle vivement parce qu'il avait passé trop près de deux jardinières qu'elle se réservait de nettoyer elle-même dans sa peur qu'on ne les abîmât et qu'elle alla regarder de près pour voir s'il ne les avait pas écornées.”³⁹⁷

L'ambiente nel quale vive Odette è perfettamente in linea con la natura sensuale della donna. Il fatto stesso che essa preferisca le orchidee ad altri tipi di fiori non è casuale, dal momento che nella simbologia floreale le orchidee (dal greco Órkhis significa testicolo per la forma a tubero delle radici) sono associate a situazioni dallo sfondo sessuale. Oltre ai fiori, Odette sembra andare molto fiera dei suoi 'gingilli cinesi', che, come in una sorta di mausoleo, fanno bella mostra sul camino uno accanto all'altro. Quei bizzarri oggetti sono solo altrettanti strumenti che permettono alla donna di esibire tutta la sua civetteria:

“En lui montrant tour à tour des chimères à langues de feu décorant une potiche ou brodées sur un écran, les corolles d'un bouquet d'orchidées, un dromadaire d'argent niellé aux yeux incrustés de rubis qui voisinait sur la cheminée avec un crapaud de jade, elle affectait tour à tour d'avoir peur de la méchanceté, ou de rire de la cocasserie des monstres, de rougir de l'indécence des fleurs et d'éprouver un irrésistible désir d'aller embrasser le dromadaire et le crapaud qu'elle appelait: 'chériss'”³⁹⁸

³⁹⁷ “Ma, quando il cameriere era venuto a portare successivamente le numerose lampade che, quasi tutte chiuse in vasi cinesi, rilucevano isolate o a coppie su mobili diversi come su altari e facevano riapparire nel crepuscolo già quasi notturno del tardo pomeriggio invernale un calar del sole più consistente, più roseo e più confortante – [...] lei aveva sorvegliato severamente con la coda dell'occhio il domestico per riscontrare se le posasse a una a una, quelle lampade, al loro posto consacrato. Era convinta che, mettendone anche una sola là dove non occorreva, avrebbe potuto distruggere l'effetto d'insieme del suo salotto [...] E dunque, vigilava febbrilmente le mosse di quell'uomo grossolano, e lo sgridò vivacemente per esser passato troppo vicino alle due giardiniere cui lei accudiva personalmente nella paura che gli altri finissero per rovinargliele, e le andò subito a guardare da vicino per verificare se i fiori fossero stati guastati.” M. PROUST, Gallimard, *op. cit.*, pp.319-320; trad. it., Garzanti, *op. cit.*, pp.38-39.

³⁹⁸ “Indicandogli di volta in volta chimere dalla lingua di fuoco dipinte su un vaso o ricamate su un paravento, le corolle di un mazzo d'orchidee, un dromedario d'argento niellato dagli occhi incrostati di rubini, posto sul camino accanto a un rospo di giada, lei affettava d'aver paura per la

Non è la prima volta che, nel corso di questa ricerca, lo spazio domestico racconta situazioni di vita o esprime peculiarità caratteriali di coloro che lo abitano. Ci basti pensare per un attimo a *Senilità* e alla descrizione di casa Brentani: l'ambiente spoglio e triste funziona come cassa di risonanza della condizione di senilità che accomuna i due fratelli, così come lo stato di prigionia nel quale vive Amalia è sottolineato dalla posizione della sua camera, l'ultima in fondo al corridoio:

“Il quartierino si componeva di tre sole stanze alle quali, dal corridoio, si accedeva per quell'unica porta. Perciò, quando capitava qualche visita nella stanza di Emilio, la sorella si trovava prigioniera nella propria ch'era l'ultima. [...] Il piccolo tinello, oltre al tavolo bellissimo di legno bruno intarsiato, l'unico mobile della casa dimostrante che in passato la famiglia era stata ricca, conteneva un sofà alquanto frusto, quattro sedie di forma simile ma non identica, una seggiola grande a braccioli ed un vecchio armadio. L'impressione di povertà che faceva la stanza era aumentata dall'accuratezza con cui quelle povere cose erano tenute.”³⁹⁹

Siamo ben lontani da quel gusto per la moda orientale che caratterizza l'abitazione di Odette. L'essenza della cocotte si manifesta più chiara che mai nel colore rosa violaceo irradiato dalle orchidee e dalla sua vestaglia di seta rosa, così come la solitudine di Amalia trova espressione nella nota cromatica dominante del grigio.

Tanto Amalia si trova imprigionata, impossibilitata ad esprimere i suoi reali sentimenti per paura di violare un codice etico impostole da un'educazione repressiva, quanto Odette si mostra libera di fare il bello e il

malvagità, di ridere per la bizzarria di quei mostri, d'arrossire per l'indecenza di quei fiori, e di provare un irresistibile desiderio di baciare quel dromedario e quel rospo che chiamava 'cari'”
Ibidem, Gallimard, p.320; trad. it., Garzanti, *op. cit.*, p.39.

³⁹⁹ I. SVEVO, *Senilità*, Oscar Mondadori, Milano 2011, pp.53-54.

cattivo tempo con gli uomini che le interessano. Ciò che le permette di mantenere intatta la propria libertà di scelta è appunto la civetteria:

“Il motivo che spinge la donna a questo comportamento è, ricondotto alla sua formula *più generale*, il fascino della libertà e del potere. [...] Facendo predominare alternativamente o avvertire insieme il sì e il no, l'interesse e l'allontanamento, [la civetta] si ritrae da entrambi e li adopera entrambi come mezzi dietro ai quali la propria personalità non pregiudicata conserva la piena libertà. [...] Il potere della donna sul sì e sul no sta *prima* della decisione; una volta che ha deciso, in entrambi i casi il suo potere in questo senso finisce.”⁴⁰⁰

Non è un caso che il potere di Odette svanisca proprio in seguito alla scoperta di Swann dei reali sentimenti che la donna nutre per lui. Così là dove finisce la civetteria dell'amata inizia la reale indifferenza dell'amante: “Quando la doppia mediazione invade il regno dell'amore, ogni speranza di reciprocità svanisce. Flaubert formula nelle sue annotazioni il principio secondo cui ‘mai due esseri amano nello stesso tempo’”⁴⁰¹

⁴⁰⁰ G. SIMMEL, *op. cit.*, p.80.

⁴⁰¹ R. GIRARD, *op. cit.*, p.95.

CONCLUSIONI

Queste conclusioni non vogliono essere solo un riepilogo delle varie tappe che hanno scandito il mio percorso. Esse intendono piuttosto sollevare nuovi quesiti che servano come punto di partenza per eventuali ricerche future.

Prima che il lavoro prendesse forma, ho attraversato un periodo dedicato solo ed esclusivamente alla lettura. Le mie letture hanno spaziato da opere del Seicento fino ad arrivare a romanzi contemporanei, includendo autori di diverse nazionalità. Intraprendere un simile viaggio attraverso i secoli della tradizione letteraria non è stato facile ma, se è vero che ogni sfida ci invita a migliorarci e a dare il massimo, anch'io sono riuscita infine a farmi strada in quel mare infinito di possibilità che è la letteratura.

Al fine di riordinare in una struttura logica e coerente opere anche molto distanti tra loro, mi sono mossa su tre coordinate principali: gelosia, desiderio mimetico e linguaggio della gelosia. Mentre analizzavo varie tipologie di atteggiamenti 'gelosi' ho notato una costante che percorreva quasi tutti i testi aventi a che fare con questo sentimento: la presenza del rivale. In molti casi il rapporto tra il soggetto e il rivale arrivava persino ad assumere un rilievo maggiore di quello tra i due amanti. Il modello di interpretazione proposto da René Girard mi è stato molto utile per chiarire il concetto di desiderio triangolare e per capire l'importanza della figura del mediatore nella genesi del desiderio.

La mia scelta è ricaduta su tre opere, ciascuna appartenente ad un periodo storico differente, che permettessero di seguire l'evoluzione della figura del mediatore cercando di mostrare quale incidenza avesse il suo intervento nel determinare la nascita o il perdurare del desiderio. *Otello* è servito come punto di partenza per affrontare il tema della gelosia in tutte le sue declinazioni; il sentimento di odio-amore di Iago nei confronti di Otello, che si tradisce a livello linguistico grazie a lapsus e ragionamenti contorti, costituisce un chiaro esempio del rapporto conflittuale che esiste tra il soggetto e il mediatore. *Senilità*, il secondo romanzo di Italo Svevo, mi ha permesso di illustrare il concetto di doppia mediazione che si trova perfettamente esemplificato nella coppia Brentani-Balli, entrambi affascinati da Angiolina ma incapaci di desiderare se non copiandosi a vicenda. Infine, *Un amore di Swann*, incentrato sulla dialettica schiavo-padrone, mi ha dato l'opportunità di considerare un nuovo aspetto della mediazione: qui è la donna che, offrendosi e negandosi allo stesso tempo, si sdoppia, arrivando a ricoprire la duplice funzione di mediatore e di oggetto del desiderio.

A tutto ciò si deve aggiungere la particolare attenzione riservata alle parole: non solo le parole del geloso ma anche le parole menzognere delle donne traditrici, oppure le parole innocenti di Desdemona. Le voci femminili, sempre molto ridotte rispetto a quelle dei loro amanti gelosi, sono un punto dal quale si potrebbe partire per avviare nuove ricerche nel campo della mediazione che coinvolge le donne. Sarebbe interessante verificare se anche nei romanzi contemporanei lo schema del desiderio triangolare resti una costante pur cambiando il modo di dare voce alle proprie passioni. A eccezione di Desdemona, Angiolina e Odette non confessano mai

apertamente i loro desideri, quindi non è possibile sapere se anche le due donne siano coinvolte nei meccanismi della mediazione. Tuttavia, anche se in modo molto velato, dietro alcuni comportamenti delle protagoniste si intravede l'ombra della mediazione. Per quanto riguarda Desdemona, è evidente come il suo desiderio per Otello sia il riflesso di quello del padre Brabanzio per le affascinanti avventure del Moro. Nel caso di Angiolina, ci sono buone ragioni per credere che il sentimento di attrazione che essa nutre per il Balli sia copiato sulla preferenza che altre donne accordano all'affascinante scultore. Infine, su Odette agirebbe la mediazione del Faubourg Saint-Germain; il fatto che Swann sia apprezzato e stimato dalle dame dell'alta società basterebbe a scatenare in lei il desiderio di conquistarlo. Ma queste restano solo supposizioni, dato che le protagoniste di queste tre opere non intervengono mai a chiarire i moventi delle loro azioni o ad indagare sull'origine dei loro sentimenti.

Per questa ragione, il versante contemporaneo potrebbe offrirci nuovi spunti per osservare il funzionamento del desiderio mimetico all'interno dell'universo femminile, e per stabilire un confronto tra modi di esprimersi differenti, tra la tendenza a tenere celati i propri sentimenti e quella che dà libera espressione al desiderio. Ai giorni nostri, non ci si sforza più come una volta di negare l'intervento del mediatore per cullarsi nell'illusione del desiderio spontaneo. Siamo perfettamente consapevoli che spesso i nostri desideri scaturiscono dall'imitazione di un altro desiderio. Sapere che un oggetto o una persona sono desiderati da altri è quanto basta per convincerci del suo inestimabile valore. Se i meccanismi del desiderio mimetico all'interno della società contemporanea sono rimasti i medesimi del passato è

cambiato però il modo di rapportarsi con la figura del rivale. Un personaggio come Iago non arriva mai a confessare il sentimento di profonda e segreta ammirazione che lo lega ad Otello, preoccupandosi di nascondere i reali motivi della sua gelosia dietro questioni secondarie. Ma già in *Senilità* le cose vanno diversamente: sia Emilio sia Stefano sembrano aver superato l'illusione del desiderio spontaneo riconoscendosi uno mediatore dell'altro e confessandosi, sia pur contro voglia, una reciproca gelosia. Man mano che ci si avvicina alla modernità, diminuisce l'ostilità del soggetto nei confronti del mediatore e aumenta la consapevolezza della sua importanza nella genesi del desiderio. Non si tratta più di annientare un nemico che ostacola la realizzazione dei nostri desideri, come nel caso di Iago con Otello. Oggi più che mai abbiamo capito quanto quel nemico ci sia necessario per dare un senso ai nostri desideri e, anche se non vogliamo ammetterlo, il piacere che proviamo in questa forma di conflitto è ciò che ci spinge a ricercare avidamente la presenza del rivale.

BIBLIOGRAFIA

Testi primari

Questa sezione è dedicata alla classificazione delle diverse edizioni che ho consultato per citare i testi sia nella loro lingua originale sia nella traduzione italiana. In particolare, per quanto riguarda le citazioni in lingua originale di *Un Amour de Swann* mi sono servita dell'edizione Gallimard sotto riportata. La traduzione italiana *Un amore di Swann* di Oreste del Buono si trova invece nell'edizione Garzanti del 2010. Per quanto riguarda Shakespeare, la versione originale dell'*Othello*, affiancata dalla traduzione di Agostino Lombardo, è stata condotta sul testo, in grafia moderna, proposto da Kenneth Muir per il New Penguin Shakespeare, Harmondsworth 1968. Infine, per le citazioni relative a *Senilità* ho utilizzato tutte e tre le edizioni sotto riportate specificando di volta in volta a quale delle diverse edizioni si riferisse il passo citato.

PROUST, M., *Un amour de Swann* in *Du côté de chez Swann*, Folio classique, Gallimard, Paris 1988.

PROUST, M., *Un amore di Swann*, Garzanti, Milano 2010.

PROUST, M., *Dalla parte di Swann*, BUR, Rizzoli, Milano 2012.

SHAKESPEARE, W., *Otello*, Traduzione e cura di Agostino Lombardo, Testo originale a fronte, Feltrinelli, Milano 2009.

SVEVO, I., *Senilità*, dall'Oglio editore, Milano 1971.

SVEVO, I., *Senilità*, Oscar Mondadori, Milano 2011.

SVEVO, I., *Senilità*, in *Romanzi e "Continuazioni"*, edizione critica con apparato genetico e commento di Nunzia Palmieri e Fabio Vittorini. Saggio introduttivo e cronologia di Mario Lavagetto, Mondadori, Milano 2004.

Testi secondari

Considerata l'ampiezza e la varietà della bibliografia riguardante le opere dei tre autori studiati, ho ritenuto opportuno selezionare solo quei testi che sono stati strettamente utili ai fini della mia ricerca. Per un costante aggiornamento sull'opera di Shakespeare si rimanda alla consultazione delle regolari rassegne fornite dalla "Shakespeare Survey", dallo "Shakespeare Quarterly" e dallo Shakespeare Jahrbuch". Inoltre, un utile sussidio bibliografico si può trovare in S. Wells, *Shakespeare: Select Bibliographical Guides*, London-Oxford 1973, e dalla nuova edizione di *Shakespeare. A Bibliographical Guide*, a cura di S. Wells, Oxford 1990. Per quanto riguarda Proust si segnala la bibliografia di V. E. Graham, *Bibliographie des études sur Marcel Proust et son œuvre*, Paris 1976. Infine, per una bibliografia più completa sull'opera di Italo Svevo si rimanda a: I. Svevo, *Romanzi e "Continuazioni"*, edizione critica con apparato genetico e commento di Nunzia Palmieri e Fabio Vittorini. Saggio introduttivo e cronologia di Mario Lavagetto, Mondadori, Milano 2004.

BACHTIN, M., "La parola nel romanzo" in *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979.

BAIOCCO, C., *Analisi del personaggio sveviano in relazione alle immagini di lotta e malattia*, Cisu, Roma 1984.

BALDI, G., *Le maschere dell'inetto: Lettura di Senilità*, Paravia, Torino 1998.

BONGIOVANNI BERTINI, M., "La gelosia: *La strada di Swann*", in *Il Romanzo*, a cura di F. Moretti, vol. I, Einaudi, Torino 2001.

BRADLEY, A. C., *Shakespearian Tragedy*, London 1904.

BROGI, D., "Amalia, la sorella isterica (I. Svevo, *Senilità*, 1989)", *Between*, III.5(2013), <http://www.Between-journal.it/>.

BRUNEL, P., *L'écriture romanesque de la jalousie: Tolstoï, "La sonate à Kreutzer"; Svevo, "Senilità"; Proust, "Un amour de Swann"*, Didier, Paris 1996.

CHARDIN, P., *L'amour dans la haine ou la jalousie dans la littérature moderne. Dostoïevski, James, Svevo, Musil, Droz*, Genève 1990.

DE LAURETIS, T., *La sintassi del desiderio: struttura e forme del romanzo sveviano*, Longo, Ravenna 1976.

DELEUZE, G., *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino 2001.

DE ROUGEMONT, D., *L'amore e l'occidente: eros, morte, abbandono nella letteratura europea*, BUR, Milano 2001.

DOSTOEVSKIJ, F., *Memorie dal sottosuolo*, Oscar Mondadori, Milano 1987.

DOSTOEVSKIJ, F., *L'eterno marito*, Einaudi, Torino 2001.

D'URSO, V., *Otello e la mela. Psicologia della gelosia e dell'invidia*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1995.

FOUCAULT, M., *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1967.

FREUD, S., "Il problema dell'analisi condotta dai non medici. Conversazione con un interlocutore imparziale" in *Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti: 1924-1929*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

FREUD, S., "Alcuni meccanismi nevrotici nella gelosia, paranoia e omosessualità", in *L'io e l'Es e altri scritti 1917-1923*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

GALIMBERTI, U., *Le cose dell'amore*, Feltrinelli, Milano 2004.

GIOANOLA, E., *Un Killer dolcissimo: indagine psicanalitica sull'opera di Italo Svevo*, Mursia, Milano 1978.

GIRARD, R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, Paris 1961;
trad. it. *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano 1981.

GIRARD, R., *Il teatro dell'invidia*, Adelphi, Milano 1998.

HEILMAN, R. B., *Magic in the Web: Action and Language in "Othello"*,
University of Kentucky Press, Lexington 1956.

JEULAND MEYNAUD, M., *Zeno e i suoi fratelli: la creazione del personaggio nei romanzi di Italo Svevo*, Pàtron Editore, Bologna 1985.

LAVAGETTO, M., *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Einaudi, Torino 1992.

LAVAGETTO, M., *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Einaudi, Torino 1986.

LOMBARDO, A., *L'eroe tragico moderno: Faust, Amleto, Otello*, Donzelli editore, Roma 1996.

LOMBARDO, A., *Per una critica imperfetta*, Editori riuniti, Roma, 1992.

MAXIA, S., *Lettura di Italo Svevo*, Liviana Editrice, Padova 1985.

NEILL, M., "Changing Places in *Othello*", *Shakespeare Survey*, 37 (1984), pp.115-31.

NEILL, M., "Unproper Beds: Race, Adultery and the Hideous in *Othello*", *Shakespeare Quarterly*, 40 (1989), pp. 383-412.

PALUMBO, M., *La coscienza di Svevo: negazione e utopia tra "Una vita" e "Senilità"*, Liguori, Napoli 1976.

PASINI, W., *Gelosia. L'altra faccia dell'amore*, Mondadori, Milano 2003.

RICHARD, J. P., *Proust e il mondo sensibile*, Garzanti, Milano 1976.

SERPIERI, A., *Otello: l'eros negato*, Liguori, Napoli 2003.

SERPIERI, A., "Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale" in AA.VV.,
Come comunica il teatro: dal testo alla scena, Il Formichiere, Milano 1978.

SIMMEL, G., *Filosofia dell'amore*, Donzelli editore, Roma 2001.

TADIÉ, Y., *Proust et le roman*, Gallimard, Paris 1971.

TOLSTÒJ, L., *La sonata a Kreutzer*, Oscar Mondadori, Milano 2012.

TURNATURI, G., *Tradimenti. L'imprevedibilità delle relazioni umane*, Feltrinelli,
Milano 2000.

WEININGER, O., *Sesso e carattere*, Feltrinelli, Milano 1978.

WEINRICH, H., *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Il Mulino, Bologna
1976.